# كلمة قوافل

إن ماسعت وتسعى إليه «قوافل» في أعدادها هو النشر الإبداعي من خلال المحاور، وقد أنجزت في الأعداد التسعة السابقة محاور في النقد والشعر والقصة القصيرة والرواية والكتابة النسائية والمسرح والأجناس الأدبية.. مما يجعلنا نؤكد على أن القضايا التي طرحت كانت تناقش ضمن إمكانياتها الثقافية المتاحة.

والمحاور -على أية حال - يجب ألاّ تمنع «قوافل» أحياناً من أن تخرج في ثوب عدد مفتوح تلبية لنشر بعض المواد الغافية في أرشيفها، والتي قد لا يتاح لها مستقبلاً النشر ضمن المحاور أو ضمن المواد العامة المصاحبة للمحاور لضيق المساحة. لذلك، يجيء هذا العدد خالياً من المحور وناشراً للعديد من الكتابات في النقد والإبداع والمتابعة. إلاّ أنه -من ناحية أخرى - يمكن القول إن الجديد في هذا العدد هو وجود بعض القضايا الإشكالية التي يمكن أن يجد فيها المتلقي تماساً مابين تراثنا ومعاصرتنا. لذلك، وضعناها ضمن باب جديد في «قوافل» نرجو استمراره مستقبلاً، وهو باب: «قضايا بين التراث والمعاصرة»، إذ أن ضرورة التواصل مابين المعاصرة والتراث ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها في بناء المصير الحضاري الثقافي لأية أمة.

وهكذا، تشكل هذه القضايا مع الدراسات العامة، ومع المتابعات أيضاً سياقها النقدي الذي تحرص «قوافل» على أن يكون جديداً، وله مايبرره. كما أن

النصوص الإبداعية المنشورة تسير في مجالي الشعر والقصة، وهذا لايمنع من أن تستقبل «قوافل» مستقبلاً الكتابات المسرحية، والسيرية، والخواطر...، لتكون على صلة حميمية بكافة ماينجز من نصوص إبداعية من داخل المملكة وخارجها.

وستعود «قوافل» إن شاء الله في العددين القادمين (الحادي عشر والثاني عشر) إلى الاحتفال بمحورين، نعتقد أنهما مهمان، ومازال لهما صداهما في الأوساط الثقافية، ولهما إشكالياتهما المتجددة، ونعني بهما محوري: السيرة الذاتية المحلية، وقصيدة النثر بشكل عام وفي المملكة العربية السعودية بشكل خاص.

ففي السنوات الأخيرة أصبح هناك ميل واضح عند الكتاب والمبدعين تجاه كتابة سيرهم الذاتية بطرق مختلفة، وتحت مسميات سيرية مباشرة أو سيرية أدبية، أو سيرية روائية، أو سيرية غيرية.. الخ، ومثل هذه الخطابات بحاجة إلى قراءات جديدة تكشف آخر مايمكن قوله فيها.

ومن ناحية أخرى، فلا يخفى على كل مطلع ماتشكله قصيدة النثر في وقتنا الحالي تحديداً من ضرورة مناقشتها، خاصة وأن كثيراً من شعراء قصيدة التفعيلة أصبحوا يهاجمون هذه القصيدة، مع كونها لم تكتسب بعد شرعيتها كقصيدة في الفضاء الثقافي الشعري عموماً.

والخوض في إشكاليات المحورين السابقين متروك بكل تأكيد للمبدعين، والنقاد، والقراء بالصورة التي يرونها مناسبة.. ولا غنى بالتالي عن ضرورة إثارة الإشكاليات والاختلافات فيها لأنها وعي الكتابة الحقيقية القادرة على البقاء والتحدي!!

والله ولي التوفيق...،،

**التحرير**

# الشعر والذات المنحسرة

روبرت بن ورين
* ترجمة : فؤاد عبدالمطلب

ألقى الكاتب والشاعر الأمريكي «روبرت بن ورين» هذه المقالة عام ١٩٧٤م ضمن برنامج محاضرات «جيفرسون» في العلوم الإنسانية (التاريخ والأدب)، وصدرت ضمن دراسة أشمل بعنوان «الديموقراطية والشعر» عن جامعة «هارفرد، كمبرج، ماسا شستن» عام ١٩٧٤م.

## الشعر والذات المنحسرة:

دعوني أشرح موجزاً ما أمكن الإيجاز، ما أنوي فعله في هذا المقال. ما ينبغي أن أقوله إنني سأستخدم كلمة «شعر» بالمعنى الواسع لتتضمن كل «إبداع» يُسمى فناً، أما هدفي العام فهو استكناه العلاقة الضرورية بين الشعر وبين فكرتنا الأساسية عن

الديموقراطية، الديموقراطية الأمريكية. فأنا أنظر هنا إلى «شعرنا» بوصفه نقداً، وغالباً هو نقد يلتهم إنجازاتنا الفعلية عبر السنين في مجال الديموقراطية. إن النقطة المركزية في هذه النظرة هي أن مفهوم الذات، واعياً كان أم غير واعٍ، كان موضوعاً جوهرياً ومتطوراً لدى كُتّابنا، وأنا أحاول تبيان أن ثمة علاقة بين تلك الواقعة وبين مجرى تاريخنا العام. وقد حاولت في مقالتي الثانية أن أوثّق انحلال مفهوم الذات فيما يتعلق بمجتمعنا الحالي ومثله العليا. ولكن تركيزي فيها سيتحول من الدور التشريحي للشعر إلى دوره العلاجي. وبهذه الخريطة الصغيرة سنبحر في خضم تاريخنا الصاخب، ومع ربّان كلما قلّ الحديث عن خبرته في الملاحة كان أفضل.

إن توماس جيفرسون – الذي أُقدم هذه التأملات تكريماً له – لم يقم أبداً في المراحل الأولى من حياته بإطلاق كلمة «ديموقراطي» على نفسه، ولم تظهر حتى كلمة «الديموقراطية» في «بيان الاستقلال». وفي الحقيقة كانت الكلمة في ذلك الوقت مرادفة تقريباً للشغب والفوضى، ولكن جيفرسون كان يتصور مجتمعاً فيه أناس أحرار –يتمتعون بذوات مستقلة – يمارسون حقوقهم وبخاصة الانتخابية في ضوء العقل.

لقد اتخذ حلم جيفرسون الارستقراطي، سليل عصر التنوير، بعد ثمانين سنة من كتابته البيان صيغة جديدة في عصر الرومانتيكية على أيدي أحد العامة الذي كان متصوفاً ولوطياً. ولو استطاع جيفرسون أن يرى فيما صاغه والت ويتمان أفكاراً معينة يعدّها متممات لأفكاره الخاصة، ولكنه لما كان رجلاً ينتمي اجتماعياً إلى القرن الثامن عشر، فقد تربكه لهجة الأبيات التي نجدها في مطلع قصيدة «أغنية نفسي»:

إنني أحتفل بنفسي، وأُغني نفسي،
وما اتخذه أنا ستتخذه أنت،
لأن كل ذرة أمتلكها أنا، تمتلكها أنت أيضاً.

ومن المحتمل أن جيفرسون كان سيرتبك بالقدر نفسه لدى سماعه ويتمان يُطالب أمريكا في قصيدته «كم أنت طويلة، أمريكا» قائلاً:

مَنْ غَيْرُ نفسي يدرك الآن

من هم في الحقيقة أولادُكِ جميعاً؟

ولكن، وقبل أن يترنم ويتمان بنفسه وبأمريكا مظهراً نوعاً من الوحدة الصوفية، كان النظام السياسي «للآباء المؤسسين» قد أصبح ديموقراطياً، مع حق انتخاب عالمي وإنساني («عالمي» يعني العرق الأبيض بالطبع)، كما كانت «الجماهيرالصاخبة» في المدن الكبيرة قد تضاعفت مرات عديدة، تلك الجماهير التي كان واشنطن يصرح دائماً بأنها تسبب «الفزع». إن الحلم الجيفرسوني كان قد اتخذ لبوس ماكان يُطلق عليه كثير من الأمريكيين «بالكابوس الجاكسوني». وقد يكون الوصف التالي المقتبس من ايمرسون أشهر من كتب عن شكل ذلك الكابوس:

> دع عنك هذه الثرثرة المنافقة عن الجماهير. فالجماهير فظة ومتخبطة، وعشوائية، كما أنها خبيثة في تكلبها وتأثيرها.. إني أتمنى ألاّ أمنحها أي شيء، إلاّ من أجل ترويضها وتدريبها وتحطيمها، ومن ثَمَّ استخراج أفراد متميزين منها.. إني لا أُريد أبداً عمال مجارف ولا ذوي عقول ضيقة ولا شاربي جن، ولا ملايين من بائعي الجوارب أو المتسكعين.. لنترك جانباً هرج الجماهير ولنحصل على أصوات قيّمة لأشخاص منفردين يتحدثون باسم الجماهير ويعبرون عن ضميرها.

ولكن ويتمان وايمرسون ظلا من أتباع جيفرسون على كل الاختلافات بينهما. وإذا كان ايمرسون قد لام مواطنيه لقبولهم ديموقراطية عمال المجارف وشاربي الجن

المتشردين، فذلك لأنه أراد الحصول على «الأصوات القيمة لأشخاص منفردين يتحدثون باسم أولئك الناس ويُعَبِّرون عن ضميرها». وبكلمات أخرى فقد كان لدى أيمرسون بعض الأمل في ديموقراطية أفراد يشعرون بالمسؤولية، ويتمتعون بذوات، ويصطفون من الجماهير، على أنه كان مأخوذاً بأفلاطونية الجديدة ومستغرقاً في تأملاته، وأنه اقتبس العبارة التي أطلقها كينس على وردسورث في «السمو الأناني»، فقد كان أحياناً غير متأكد من حقيقة العالم الموضوعي.

وقد كان لبعض الديموقراطيين المعينين وجهات نظر مختلفة عن تلك الخاصة بايمرسون وويتمان، فجيمس كوبر الذي صرح أنه ديموقراطي، كان واحداً ممن نستطيع القول عنه إنه أفضل الموجود. فبعد ملاحظته مختلف «الأنظمة الحكومية التي فيها عيوب أمم الأرض كلها".. كان «بعيداً عن أن يقول، على حد تعبيره "إن نظامنا، بعيوبه الفاضحة والواضحة كلها، سيكون الأسوء.. فالعيوب التي لاحظها كوبر كانت كتلك التي لاحظها توكوفيل: عدم وجود معايير للذوق والسلوك، امتثال جبان للهوى العام، إزدراء الكرامة الشخصية والصالح العام وعلى نحو متعارض، طغيان حكم الأغلبية، تأثير حكومة الأغنياء المفسد، وأخيراً اغتصاب الطبيعة والاغتراب عنها. فحكومة الأثرياء، كما قال، ستضرب جذور الديموقراطية باستخدام تحريفات غوغائية للغة الديموقراطية، وعن طريق الصحافة التي "ما إن يعرض عليها مبدأ كسب المال" حتى تحول الحقائق "إلى مقالات تستهلك في السوق". إن كراهية كوبر للأثرياء أدت إلى ايجاد شخصيات مثل هتر وهري هاري في عمله "صياد الأيل"(٤). كان هتر قرصاناً لكنه اضطر للعيش على اليابسة فسكن عند بحيرة غليمر غلاس، أما هري هاري فهو، كما يوحي اسمه، نموذج للكشاف الباحث عن الجوائز. وتحاول هاتان الشخصيتان إقناع الفتى ليزر ستوكنغ بالإغارة على مخيم هندي غير محمي وانتزاع فروات رؤوس النساء والأطفال من أجل الحصول على جوائز مالية يدفعها

قانون الرجل الأبيض. وهكذا فالقرصنة وصيد الجوائز يمضيان يداً بيد.

أما فيما يخص فكرة اغتصاب الطبيعة واغتراب الإنسان عنها، فإن هذه الفكرة لم تُصّور على نحو مؤثر في أي مكان - كما صورت في رواية «الرواد». فنعلم، من ناحية أولى، أن العجوز «ناتي بامبو» الذي يصطاد من أجل اللحم فقط يحاكم لانتهاكه قانون صيد حديث، في حين أن القرية كلها، من ناحية ثانية تخرج مستخدمة، حتى المدفع لتقتل وبمرح كبير سرباً ضخماً من الحمام المهاجر. وهذه الفكرة تشكل الاهتمام المركزي في قصة ليزر ستوكنغ البطولية؛ وناتي بامبو نفسُه تجسيد معقد لها، فهو يتوسط بين الطبيعة وبين الحضارة، بين الحرية الطبيعية وبين القانون، بين إجلاء الطبيعة وبين استخدام الطبيعة نفسها. ونستطيع القول إن ليزر ستوكنغ هو صورة صوفية للديموقراطي الكامل الذي تربى ذاتياً على الاحترام الأخلاقي للطبيعة والإنسان، بمعنى أنه إسقاط صوفي للفضا ئل التي يتحلى بها «السيد الديموقراطي» والتي يتخذها كوبر مقاييس يقدمها للمجتمع. إن النوعية الخاصة للإنسان الديموقراطي، التي تمثلها شخصية «ليزرستوكنغ» أو شخصية «السيد» تشكل، على نحو واضح تماماً، «ذاتاً» أكثر وضوحاً وحرية وسماحة في التفكير من أي ذات استطاع أن يتصورها كل من جيفرسون أو ايمرسون وويتمان. وقد كانت كل انتقادات كوبر للديموقراطية تهدف إلى قيام ديموقراطية «للذوات»، قدر ما يمكن ذلك في مجتمع ساقط.

لقد استمر على وجه من الوجوه الحلم الجيفرسوني، المبني على اتخاذ الذات المسؤولة، وبكل مافيه من ضعف، وبالعيش ضمن وقائع الحياة الأمريكية. لقد عاش الحلم، على كل الأعداء الذين حملهم في أحشائه، مخلوقات متنوعة مثل هتر القرصان السابق، وهري هاري صياد الجوائز من طرف، وهنري ديفيد ثورو من طرف آخر. ثورو الذي خرّب جذور العملية الديموقراطية عندما صرح: بأن" أي رجل له حق أكثر من جيرانه يُشكل أكثر

من فرد واحد". لقد ضرب حتى جذور المجتمع بأكمله عندما أعلن للعالم أنه لن يقوم بأي دور في «مؤسسات هذا العالم القذرة». لم يستمر الحلم الجيفرسوني في البقاء فقط، ولكن مع قيام الحرب الأهلية الأمريكية، وبروز مَثَل لنكولن في الاستشهاد، وجد هذا الحلم إثباتاً له في الواقع، فالإنسان العادي يكتمل بالحساسية الفنية، والدعاية الشعبية، والشجاعة، والحنان، والتواضع، والذات تكتمل في نكران الذات.

ولكن حدث شيء غير صحيح. لقد كان ميلفل أول كاتب أمريكي يشم رائحة الفأر الميت تحت خشب القاعدة، فهو ينتمي إلى سلاسلة العمالقة القديمة مما قبل الطوفان، وقد حلم بالملامح البطولية لإيهاب تنحفز في سماء شقها البرق. ولكن ميلفل، على أنه اتحادي مخلص، أخذ يعاني من شك داخلي محزن وهو أن الحرب الأهلية قد تكون لها معانٍ أكثر عمقاً وأكثر غموضاً مما ظهرت عليه على الصعيد الرسمي. وقد صرح ميلفل في قصيدته «صراع المبادئ» عن عمله «قطع من المعارك» الذي كتبه عام ١٨٦٦م، والذي يُعد تفسيراً شعرياً للحرب، أنه مع انتصار الجيش الفيدرالي وانتصار «الحق»:

قوة غير مكرسة يمكن أن تحل –
وحكمٌ (لم ينشده حر)
والقبة الحديدية
أقوى للضغط والإجهاد
تلقي ظلها الهائل على البلاد
ولكن حلم المؤسسين سيمضي

هذا يعني، وبكلمات أخرى، أن التاريخ «يدور عكس الاتجاه الذي يسير فيه". حتى أن ويتمان بدأ يكتشف هذه الفكرة، إذ إنه بعد بضعة سنوات أخذ يتساءل عَمَّ إذا كان في الشمال المنتصر «رجالٌ جديرون حقاً بحمل اسم الشمال». وقد كان جوابه أنه وجد

فقط «نوعاً من الصحارى الجافة الشاسعة»، ومدناً «احتشدت فيها أشكال بشرية غريبة وصغيرة، وتشوهات، وأشباح تقوم بتأدية أدوار تهريجية ليس لها معنى».

وقبل قصيدة ميلفل، كان الشاب الصغير هنري أدمز، الذي عمل سكرتيراً لوالده الذي كان يعمل رئيساً لمحكمة القديس جيمز أثناء الحرب، قد كتب «علمتني فلسفتي أن القوانين التي تحكم المخلوقات الحية سنجدها في النهاية ومن حيث الأساس تماثل تلك التي تحكم الأشياء المادية». واستطاع الشاب أدمز، حتى مع هذه الفلسفة الطبيعية الصارمة، تأكيد اعتقاده أن «مبدأ الديموقراطية العظيم مازال قادراً على مكافأة من يخدمه بإخلاص». وبعد الحرب في أواخر عام ١٨٦٦م، استطاع المجئ إلى واشنطن وأصبح ناقداً فلسفياً ومبشراً بالفضيلة وسط الصخب السياسي القائم.

ولكن العالم، وربما مسوقاً بتلك القوى التي تتحكم بالأحياء بالاضافة إلى الأشياء، قاده إلى تدريس العصور الوسطى في هارفارد ومن ثم إلى كتابة روايته «الديموقراطية» عام ١٨٨٠م. وفي الرواية كان عضو المجلس اللنكولني سيلاس ب. رادكليف، «عملاق براري بيونيا، وابن البنوي البار»، والذي اعتبر عموماً تجسيداً للفضيلة الديموقراطية، قد انكشف كشخصية غير مستقيمة، كما أن البطلة وهي سيدة مثالية تجئ إلى واشنطن مثلها مثل الشاب أدمز لتثبت أملها ببلدها، ولكن كان عليها أن تعترف بأسف أن الديموقراطية قد «هزت أعصابها ومزقتها إرباً». فنحن نلاحظ هنا أن الفساد لم ينتشر في الأحياء الفقيرة للمدن الكبيرة التي كان يخافها جورج واشنطن فحسب، ولكنه أتى أيضاً تحت قناع لنكولن من أعماق أمريكا ومن الطبقة التي كان جيفرسون يفترض أنها تمثل العقيدة الديموقراطية.

كان هذا عصر المذاهب الجديدة: الحتمية التأريخية، الوضعية، الداروينية، البراغماتية، الماركسية، وأخذت كلها على نحو متعقل أو غير متعقل، بشكل رفيع أو أخرق،

تنظر إلى السر الرومانتيكي القديم للديموقراطية. ومن الواضح أن شيئاً ما قد طرأ عندما نرى ضمناً، حسب اعتقاد هولمز الجندي الشاب في القوانين العامة للطبيعة، أفكاره الأخيرة بأن الحياة كلها تجربة» وأن الإنسان «عقدة عصبية كونية»، و «حيوان مفترس»، وأن «المجتمع يرتكز على موت البشر». وهذا لا يعني أن هولمز، على كونه ارستقراطياً واعياً كل الوعي، ماكَتَبَ في أوائل حياته: "إنني أشمئز من أولئك المهرجين ذوي الأصابع الثخينة الذين ندعوهم الشعب»، والذي لم يغير أفكاره لاحقاً، لم يكن خادماً جيداً مخلصاً للديموقراطية، مع أنه كان يخدم بتفاؤل بأفكاره الفلسفية الارستقراطية. لم تكن الديموقراطية بالنسبة إليه تجلياً تاريخياً. كان يعتبرها، مثل كوبري وميلفل، ببساطة ترتيباً اجتماعياً وسياسياً، وليست سراً غامضاً بل مغامرة * في النهاية. وتبدأ المناظرة الدينية القديمة للديموقراطية تخف من حيث الأساس لمجرد أن هذا الكلام قد قيل، ويبدو كل من جيفرسون وويتمان على نحو غريب، قليلي الخبرة إلى جانب لنكولن، لقد كانا يعتبران، حسب الكسندر ستيفنز، نائب رئيس التحالف - الاتحاد- أن ذلك التجسيد للديموقراطية قد ارتقى ليبلغ مرحلة التصوف الديني. وإذا كان ميلفل قد أُعجب بـ (لنكولن) كثيراً، كما فعل حقاً، فإن ذلك لم يكن بسبب هذه الحقيقة.

إن كلامنا هذا لايعني أن شخصاً براغماتياً (مثل هولمز ، أو بمعنى ميلفل، بالاضافة إلى ويليام جيمز) قد لا يتمتع بالإخلاص الوطني. هذا يعني، وعلى كل حال، أن إخلاصاً مثل ذلك الإخلاص لترتيب ماهو مغامرة أو تجربة من المحتمل أن يكون أمراً أسمى من أن يُقَدّره العامة. إنه ليس شيئاً يُقال لطبقة مواطنين من الدرجة السادسة أو لجمهور الناخبين.

وفيما يتعلق بالاختلافات بين الفلاسفة و «العامة» فهي تنبثق من التربة نفسها. إن بعض العناصر المتشابهة في التجربة الأمريكية التي كانت قد أدت إلى ظهور الفلسفة الجديدة لدى رجال متأملين مثل آدمز، وهولمز، ووليام جيمز، وقد أدت أيضاً إلى ظهور

سلوك جديد لدى رجال الفعل. فبعد الحرب عندما عاد تشارلز فرانسيس آدمز، الأخ الأصغر لهنري، واستقر في حياته المدنية، كتب معلقاً على ذلك النوع من الرجال:

إن العمليات الحربية الكبيرة، والتعامل مع أعداد كبيرة من الرجال، والإنفاق الضخم لمبالغ لم يُشهد لها مثيل، والعمليات المالية الواسعة وإمكانيات التعاون الفعال كانت كلها دروساً لم تَخْفَ على رجال كانوا سريعين إلى تلقي الأفكار الجديدة وتطبيقها.

هذه الدروس لم تضع، ففي عام ١٨٧٩م، أدلى وليام هـ. فاندربيلت (ابن القائد البحري القديم) بشهادته أمام لجنة هيبارن عن أجور خطوط سكك الحديد والتمييز، واصفاً معاصريه:

"إنك لاتستطيع أن تترك هؤلاء الناس يفشلون.. لا أرى بأي تشريع قانوني أو بأي شيء آخر، عبر أيٍّ من الولايات أو جميع الولايات، تستطيع أن تُفشِّل مثل هؤلاء الناس، إنك لاتستطيع فعل ذلك.

ها هنا نرى نظرية الشاب هنري آدمز القائلة إن «القوانين التي تحكم الكائنات الحية تتشابه وتتساوى في كونها لا أخلاقية مع «تلك التي تتحكم بالأشياء المادية». ونرى أيضاً مثالاً عن مفهوم ميلفل بأن التاريخ يمكن أن يدور بعكس الطريق الذي يسير فيه، بمعنى يمكن في «دوراته» أن يؤدي إلى نشوب حرب من أجل الحرية، وفي «طريقه» إلى حرب توجد شخصية جيم فيسك «ظربان وول ستريت». وعن بعد يمكننا من هذا المشهد أن نتصور وجه ايمرسون المرتعب والذي صرح في إحدى عباراته المتعارضة الأخاذة: "إن المال.. في تأثيراته وقوانينه جميل جمال الورود. الملك يحفظ حسابات العالم، وهو دائماً أخلاقي". أتى هذا التصريح صادقاً وبطريقة قَلَّما كان يتصورها حكيم كونكورد، وقد وصفه لورانس أسقف ماسا تشوستس بأنه يلخص فلسفة عصور روبر بارونز قائلاً:

"التقوى والثروة هما أمران مترافقان.. فالإزدهار المادي يُساعد الشخصية القومية أن تصبح أكثر جمالاً وابتهاجاً وإيثاراً وتديناً".

وهكذا، خضعت الذات الايمرسونية لتحول: تحوّلت إلى هَري هاري باعتباره عضواً في الكنيسة. لقد دَرَسْتُ رجالاً من أمثال أدمز، وليام جيمز، وهولمز فاندربلت، والأسقف لورانس ولم يكن أحد منهم شاعراً مهماً اتسع المصطلح ليغيظهم، لأنهم يمثلون في أساليبهم المختلفة الجو الذي كان فيه «الشعراء» و «المبدعون» في زمانهم يتنفسون. أما فيما يتعلق بـ «المبدعين» من أمثال هنري جيمز ووليام دين هاولز الذين يعبرون عما نقصده بإظهار تحول مشاعر الكتاب تجاه بلدهم. وتجسد حياة جيمز عمق المتضادات وتشابكها وتكافؤها حول أمريكا، وهو يتفق بالفعل، في ذلك مع هوثورن عندما صرّح: أن الولايات المتحدة مناسبة لتحقيق أغراض ممتازة كثيرة، ولكنهما بالتأكيد ليسا مستعدين للعيش فيها». فإذا كانت هذه الملاحظة التي وردت من روما عام ١٨٥٨م في رسالة إلى دبليو د. تكنور، عندما كان هوثورن** يمعن التفكير في بلده وهي تنزلق باتجاه الحرب الأهلية، تمثل مجرد حالة مزاجية، فإنها تمثل بالنسبة إلى جيمز مبدأ مستقراً كان يعمل بموجبه.

أما حالة هاولز فهي أكثر إثارة؛ لقد كان، ولسنوات عديدة، جمهورياً وفياً. فعندما كان شاباً في طور التكوين، كتب سيرة حملة لنكولن الانتخابية؛ وبعد عدة سنين، عندما أصبح كليفلاند أول رئيس ديموقراطي بعد عام، صرخ هاولز بألم: "إن عصراً عظيماً قد انتهى، لقد وصل أفضل حكم سياسي إبّان ربع قرن إلى نهايته".

ومن الواضح أن ولاء هاولز الحزبي لم يكن يعرف حدوداً؛ ولكن شيئاً ما كان يجري في أعماق حياته؛ لقد كتب سريعاً «ثراء سيلاس لافام»(٦) وهي قصة نجاح أمريكي – وهو يقرأ تولستوي– هاتان الحادثتان اللتان ليس بينهما أية علاقة قادتا إلى رؤيته المفاجئة للانحلال والشقاء في داخل قوقعة الطبقة الثرية الحاكمة التي أثبتت أنها كانت لطيفة تجاه

الصبي الذي أتى من جيفرسون في أوهايو. حتى إن هولمز فكر في اللجوء إلى إحدى القرى لجوء توبةٍ وأن يعيش حياته كفلاح تولستوياني.

لقد كان مارك توين الكاتب الذي جسد، على أية حال وعلى نحو عميق، توترات عصره، على الرغم من أنه ربما كان أقل وعياً من هاولز عندما ضمن الدراما الداخلية في أعماله، أو حتى أقل وعياً من بلزاك حول كيفية سير معنى العالم الواسع والمعقد الذي أوجده على عكس أفكاره السياسية الخاصة وتطلعاته الاجتماعية. وكما علّق هارولد روزنبرغ قائلاً: "إن القرار لكي يصبح ثورياً [الآن تقليدياً] ينبغي له الكثير، لأن أهم التغيرات الكبيرة قامت بها شخصيات محافظة". كان روزنبرغ يُشير إلى الثورة في الفن، ولكن هناك حقيقة معادلة أيضاً مفادها دور الكاتب قد يخدع إنساناً هو بالمصادفة كاتباً، ويملك عن المخيلة منطقاً يخفف من إيديولوجيته وطموحاته الشخصية. إن قلبنا الصيغة الشهيرة للشاعر بيتس، فإن الشعر لا ينبع من الشجار مع الذات فحسب، ولكن قد يكشف (أو حتى يوجد) الشجار. إن نظرنا إلى المسألة من منظور مختلف نوعاً ما، فإن الفنان قد يعد رجلاً غير متمكن من إظهار الذات «الظل» خارج نفسه، ولكن عليه أن يعيش معها.

هناك، على أية حال، توترات ليس لها حل لدى رجل تحدث عن الدكتور جيكل والسيد هايد في آخر غيبوبة له؛ كما أن علاقة مارك توين بقضايا عصره مليئة بالمتضادات غير الاعتيادية، فعلى سبيل المثال، تخلى توين عن الماضي التاريخي (بما في ذلك والده والجنوب)، لكنَّ قَصَّ ماضيه الشخصي وإعادة قصه، على نحو مباشر أو غير مباشر، أصبح مخزونه الرئيسي. وقد برزت بعدئذٍ في قصة ماضيه الشخصي هذا متضادات وتشابكات جديدة. لقد عرف، على سبيل المثال، أسوء ما يمكن أن يعرف عن هانيبال(٧)، وميسوري، الفقر، والعنف، واليأس. وقد كتب لأحد أصدقاء هانيبال في أيام الصبا، وكان ذلك الصديق ينظر بحنين إلى ذلك الزمن الضائع، مايلي: "فيما يخص الماضي، هناك شيء

واحد حوله.. هو أنه الماضي.. أستطيع أن أرى من طريقة كلامك، أنك ولأكثر من عشرين سنة وقفت صامتاً كالميت في غمرة من الأحلام والكآبة، والحب، والبطولات، في حلاوة سن السادسة عشرة وحيويته. يا رجل، هل تعرف أن هذا مجرد استحلاب ذهني وأخلاقي؟".

ويبدو هذا الكلام واضحاً جداً، ولكن عقل توين المشتت يظهر من حقيقة أن هذا التصريح غير التافه صدر عام ١٨٧٦ وهو العام نفسه الذي نشر فيه رواية «مغامرات توم سوير» وأطلق عليها وبطريقة مختلفة جداً، "مجرد ترنيمة، كتبها نثراً لإعطائها جواً دنيوياً". ولقد كانت بالفعل ترنيمة للصبا والبراءة؛ ولكن حلم توين عن البراءة اتخذ عدة أوجه. فهناك مشهد ضوء القمر في مياه الميسيسبي كما يُرى من السطح العلوي لسفينة بخارية، حيث يبحر الربان سيداً منفرداً في مجده. كما يظهر حلم البراءة أيضاً في صورته عن نفسه عندما يسمو على الشهوة المسيطرة التي تدعوه للاغتصاب؛ فعندما يصف نفسه مثلاً أنه «لا يُسْتَثَار بهوس جمع المال". أو أنه يمكن أن يقاتل بغضب أخلاقي ضد فساد العصر، كما ورد في رسالة علنية لـ سفاندربلت بعد إحدى أكثر المآسي فظاعة للقائد البحري: "كان ما أتمنى أن أحثك عليه الآن هو أن تحطم غرائزك الفطرية وأن تقوم بعمل ما يستحق الثناء.. قم بجرأة، وفخر، ونبل وتبرع بأربعة دولارات لصدقة مستحقة". ولكن حب توين للثروة والأثرياء لم يتناقص على الأيام، لقد كان مهووساً بآلة بيج لتنضيد الحروف، وبذل كل جهده ليصبح ثرياً بنفسه، حتى انتزع منه الإفلاس ذلك الأمل فأنقذه شخص يدعى هـ. هـ. روجرز من شركة ستاندرد للبترول. ولكنه ظل يحتضن مشاريعاً كهذه حتى وقت ظهور كتابة «الرجل الذي أفسد هادليبرك"(٨)، الذي كان يعرض فيه النتائج الأخلاقية للحلم الأمريكي في الحصول على ثروة سريعة وطائلة.

إن المتضادات والتواترات شكلت أساس كيان مارك توين، ولكن أحد الدوافع يظهر في أكثر أعماله شهرة «مغامرات هكلبري فين» (٩) ليحلها. ويكمن الصراع الأساسي في

الرواية طبعاً بين الحياة على النهر حيث يجد هناك البراءة، والأخوة مع الإنسان، والتواصل مع الطبيعة، وبين الحياة على الشاطئ، حيث يكتشف فساد المجتمع على مراحل، عملية تبلغ الذروة عندما يظهر الضمير نفسه كمخلوق في المجتمع، مجسداً أكثر أوامره قسوة. وبينما كان هاك يطور «وعياً» جديداً ليحل محل «الضمير» القديم، يبرز توقع القارئ أن هاك يمكن أن يجد لنفسه – وللقارئ أيضاً– طريقة لإصلاح الحياة على الشاطئ، لخلق حياة فيها «الواقعي» على الشاطئ و«المثالي» فوق النهر يمكن أن يلتقيا، أو على الأقل أن يدخلا في علاقة مثمرة.

لكن لم يحدث شيء من هذا القبيل. وفي النهاية يجد هاك نفسه منخرطاً في الدعاية الشهيرة القاسية، على حساب نيغر جيم، والتي تُلغي الاكتشاف الأخلاقي كله في النهر. وفي تخطيه للذروة يجد نفسه أسيراً في فخ المجتمع نفسه الذي هرب منه إلى النهر، ومعه الآن عزاؤه الوحيد وهو تلك الفكرة الغامضة ومفادها أن بإمكانه أن يصل إلى «الأرض» – مع أن توين كان يعرف تماماً ماذا ستصبح «الأرض» في عملية الفوز بالغرب. وهكذا نجد أنفسنا أمام انقسام لا حل له – وأمام عالم من المحتمل ألاّ ينصلح، وذات لا تنصلح أيضاً طالما أنها من ذلك العالم.

إن «يانكي كونكتكت في بلاط الملك آرثر» (١٠) هو أكثر الأعمال التي تُظهر، على نحو واضح، القضايا غير المحلولة التي تكمن وراء سعيه لإتمام الرواية السابقة. والآن عندما بدأ توين برواية «يانكي كونكتكت» فقد كان في ذهنه أكثر من دعابة متوحشة على حساب العبادة في اللقرون الوسطى، وعلى نحو غير مباشر ربما على حساب الولايات المتحالفة حديثاً، والتي حمل السلاح حتى لوائها صامويل كليمنز لفترة وبصورة غير فعّالة، ولكن سرعان ما انضمت للدعابة الوحشية على حساب الماضي «ترنيمة» للحداثة، وليس ترنيمة» للطفولة والبراءة.

إن شخصية هانك مورغان الذي يعمل مديراً لدى شركة كولت للأسلحة، والذي يؤكد بفخره التقني أنه يستطيع «اختراع» التوصل إلى، ابتداع «أي شيء»، يشرع بتعريف سكان بريطانيا الآرثرية، التي يجد نفسه فيها على نحو غامض، نعم الحضارة التكنولوجية. وتسير، على أية حال مهمة التطوير الإنساني على نحو متفق مع خطة هانك كي يصبح «زعيماً»، أي أنه، وفي سخرية غير واعية من الإمبريالية وهذا مثال غريب رائد لرواية كونراد «قلب الظلام» ، يندمج دور المحضر الإنساني مع دور المستغل. أو، إن القفز من الكونغو البلجيكي في القرن التاسع عشر إلى العالم الغربي في القرن العشرين، وتأسيس نظام عقلاني يتطلب سلطة مركزية، ومما يدعو للسخرية أن الجهود المبذولة لتحرير الإنسان قد تؤدي في النهاية إلى شكل جديد من الاستبداد.

وعلى أية حال، فإن هانك يصبح زعيماً محاطاً بجماعة من الشبان الانكشاريين المخلصين للتكنولوجيا وله. وتجده في المعركة الأخيرة ضد قوى الظلام محمياً بدرع يحدث قعقعة، ويظهر الاختراع والتحرير الإنساني أروع مثال له، وتملأ الغامه الجو بِزَخٍّ مستمر من الشظايا الصغيرة المتناثرة من الفرسان والأدوات ولحم الخيل". وإذا استخدمنا العبارة التي يطلقها هانك مورغان على عمل فذ سابق له، بقنبلة ديناميتية وبسيطة. وهكذا، ومع هذا الزخ، تنتهي أسطورة التقدم وترنيمة الحداثة المحررة عندما ينتصر الزعيم وجنده الانكشاريون ولكنهم ينحبسون على نحو قاتل ضمن متاريس من الجثث المتعفنة. وينتهي الجميع مع هاناك وهو غارق في ازدراء تهكمي لشيء يدعوه الآن «القذارة الإنسانية»، أي الناس أنفسهم الذين كان يأمل تحريرهم بالعقل والتكنولوجيا.

أما بالنسبة إلى هانك، فإنه ينطبع، عندما يعود إلى قرنه الزمني المناسب، بكراهية لا تخففها، في لحظة الهذيان الأخير، إلاّ نظرة حزينة يلقيها إلى الوراء على حب زوجته ساندي، وسط جمال العالم الأخضر في بريطانيا قبل أن يباركه بانتصار الحداثة في

معركة «الحزام الرملي».

وفي أثناء كتابة توين هذا العمل، عادت دعابته عن الماضي لتطرح نفسها عليه كي تصبح دعابة عن المستقبل. وقد كتب لهاولز عند انتهائه من الكتاب: "لو أردت الكتابة مرة أخرى" فإن ذلك "يتطلب قلماً تحمي مداده نار جهنم".

وإذا كان كتاب «يانكي كونكتكت» مليئاً بنذور مرعبة عن الديموقراطية عموماً، وبصور أكثر فظاعة، عن الديموقراطية الصناعية - التكنولوجية الحديثة خصوصاً، فإن هذه الفظاعة هي شيء لا يُقارن بما حدث لاحقاً، بعد مسرحيتنا الغنائية الفلبينية الإمبريالية في "إلى شخص يجلس في الظلام"، أو في هذا المقطع من "أوراق عائلة آدم":.

لكنه كان من المستحيل إنقاذ الجمهورية العظمى. لقد كانت فاسدة حتى النخاع.

> وكان حب الغزو قد فعل فعله منذ زمن؛ فقد علمها سحق الضعفاء في الخارج، وبصورة طبيعية، أن تتحمل دون اكتراث الشيء نفسه في الوطن .. أما الحكومة فكانت على نطاق واسع في أيدي ذوي الثراء الفاحش ومن يدور في فلكهم؛ وأصبح التصويت مجرد آلة.. ولم يكن هناك أي مبدأ إلاّ التجارة، ولا وطنية إلاّ وطنية الجيوب.

اضطر توين، في بنائه هذه النبوؤة الكئيبة حول الديموقراطية الأمريكية، أن يتفق مع هانك على أن الجنس البشري هو «قذارة». أو إن لم يكن قذارة فهو حشرة ضارة، كما في عمله «الغريب الغامض»،(١١) إذ إن إبليس الذي، يقوم بإقناع الولد ثيودور، يضع بعض المخلوقات الصغيرة ، يلتقط اثنين منها آخذين بالاقتتال فيسحقهما بأصابعه ويقذف بالأشلاء جانباً ثم يمسح لطخ الدم بمنديله، وفي غضون ذلك يتابع حديثه، وقد كانت قدرة الإنسان اللامتناهية لارتكاب الحماقة وقدرته اللامتناهية على الشر، في وجه كل ادعاءاته المبتذلة، هي موضوع توين الأخير، كما أصبحت حقيقة

ديموقراطية أمريكا التي هي حسب معاييره من أكثر الادعاءات خسة في طي النسيان تقريباً.

كلا، فهذا ليس موضوع توين الأخير، فموضوعه الأخير يُفَرِّغ وعلى نحو شديد مفهوم النظام الاجتماعي الديموقراطي كله - أو أي نوع من الأنظمة، لهذا فهو يُلغي أي نقد أو أي أمل بالإنسان فكل شيء وهم «الحلم الحمى». وكما كتب لزوجة أخيه بسوكرين:

حلمت بأنني ولدت وكبرت وأصبحت بحاراً على المسيسبي وعامل منجم وصحفياً

في نيفادا وزائراً لمدينة الكويكر، ولدي زوجة وأطفال، وذهبت للعيش

في بيت ريفي في فلورنسا، ويستمر هذا الحلم وأحياناً يبدو حقيقياً

إلى حَدّ أنني أكاد أصدق أنه حقيقة.

وإن لم يكن هناك شيء حقيقي فليس هناك من ذنب. وليس هناك مشكلات في السياسة، أو في المجتمع أو في العدالة أو في التاريخ. ما عدا تلك التي تتعلق بالأشباح. التي ليس لها «ذات لتدلي بصوتها ولتتحدث بأسمائها وتفصح عن ضمائرها".

ففي اللحظة التي حقق فيها توين أول نجاح له، ولد ثيودور دريزر، عام ١٨٧١. فقد قام دريزر، بالدقة المنهجية نفسها تقريباً، بالتجسيد في حياته والتعبير في أعماله عن القضايا نفسها التي كانت هاجس توين لكنه قدمها بلغة عصرنا. لقد كان دريزر ابن العصر المزيف، والذي لم يكن لديه بخلاف توين ذكريات سعيدة في أيام صباه في أمريكا العجوز الزراعية، مهما كانت خرافية. لم يكن دريزر ابناً للفقر والفشل فحسب، بل أيضاً ابناً لمهاجر ذي نفسية مهجرية. لقد كان وليداً غريباً، وليداً شغوفاً، قبيحاً، فظاً، ضعيف التعليم، حالماً بفتاة ما جميلة وثرية، غير قادر على الحب، خائفاً من العجز ولكنه يلاحق النساء دون كلل، غارقٌ في ذاته ومؤمن طموح بالداروينية الاجتماعية المصغرة، إلاّ أنه مع ذلك كله، كان أخلاقياً وعبقرياً.

وقد دار عمل هذا العبقري حول موضوعين مترابطين، المواضيع الرئيسية في عصره وهما: طبيعة النجاح وطبيعة الذات. فالأخت كاري [١٢] في روايته الأولى هي كما دعاها «جندية الحظ الصغيرة» فتاة ريفية جاهلة بلا ثقافة ودون مبدأ ثابت، تأتي إلى شيكاغو المزدهرة وتنتهي ممثلة مشهورة في نيويورك. هو سلاحها في حد ذاته بالنسبة إليه إلاّ قليلاً أو لا شيء. بالإضافة إلى ذلك، فإن موهبتها ضعيفة جداً وتنغمس ببساطة في مجتمع لا يطلب منها شيئاً سوى أن تكون كما هي عليه بالضبط. ولكنها - كما أشار كينيت- مثالاً كلاسيكياً للمنقب عن الذهب الذي لا يعني الجنس.

والقصة هي عموماً عن النجاح كعملية ميكانيكية، وفي النهاية، عن فراغ النجاح، ونرى كاري أخيراً، جالسة في شقتها المترفة في والدورف وعلى ركبتها نسخة من رواية «الأب غوريو». وكما نذكر فإن رواية بلزاك هي قصة شخصية وصولية أخرى لها السيرة نفسها، سيرة لا أخلاقية وكأنها تجربة كيميائية. ها هنا تنقلب قصة هوراتيو ألغير، محبوب كل فتى أمريكي مفعم بالحيوية، رأساً على عقب.

ففي عمل دريزر الضخم حول المشاريع والأعمال الأمريكية «ثلاثية الرغبة» (والذي يتضمن «رجل المال»[١٣] و «الجبار» [١٤]) يحمل اسم البطل أيضاً صدى ساخراً لخرافة الغير - فرانك الجرنن كوبرود: الجرنن لا يعني الغر. ولكن بالنسبة إلى كوبرود نادراً ما يوجد سمات مشتركة بينه وبين هوراتيو الصغير المخلص، باستثناء حقيقة النجاح. إن مفهوم الإخلاص لدى كوبرود هو أولاً نسبي محض، وإذا أخذنا فقرة من التعريف الساخر للقاضي هولمز «الحق»، فإننا نجد أنه يعتمد فقط على «القضاء المحلي». لقد كان لدى كوبرود، في الحقيقة، عقبة في الكتابة، ولكن ذلك كان في مجتمعه وفي ذهنه، أكثر من حادثة صناعية، لا تعرقل نجاحه الذي هز العالم. وكان إخلاصه، بعد كل شيء، يتناسب مع «القضاء المحلي» الذي يعمل فيه، أي أمريكا بعد الحرب الأهلية.

علاوة على ذلك، فإن كوبرود يختلف عن هوراتيو الصغير الذي يحترم الأنوثة، وخصوصاً الأنوثة الأمريكية. إن كوبرود زير نساء كبير ذو نظرة زرقاء مشتعلة كاشتعال النار في مصباح بنزين، ولا تستطيع أي أنثى أن تقاومها. وكوبرود ليس هاوياً للنساء فحسب، بل وللفن أيضاً، ومن الغريب تماماً أن الفن والنساء يمثلان نوعاً من النهم الروحي الذي ليس له شبيه عند هوراشيو، والذي لا يُشبع. وهذا يقود إلى التناقض لدى كوبرود.

إن كوبرود فيلسوف وفلسفته هي الداروينية الاجتماعية وهي لا أخلاقية مثل أحداث في غابة، فلسفة لخصها بشعار، "إنني أمتع نفسي". والتناقض يكمن في أن هذا السوبرمان يمتع نفسه، ولكنه بدون ذات. إنه، كما يصفه دريزر في النهاية، أمير أحلام، ضحية الأوهام، وآخر وهم هو وهم الذات. إن ما يبرهن عليه تألقه وسيرته غير المنجزة هو «روعة الشخصية الفردية وإرهابها".

لكن يمكننا – بما يخص الشخصية الفردانية – استبدالها بمصطلح الفردانية، وبهذا تكون لدينا عن طريق التوسع فكرة حول مثال أساسي للفردانية، الرجل صاحب الإدارة الذي يقول «إنني أمتع نفسي»، وهو ضحية الوهم الأخير: فيكون بذلك دون ذات، لماذا؟ لأن الذات الحقيقية بين مختلف الذوات التخيلية الكثيرة، يمكن أن تتطور فقط من خلال علاقة حيوية بين الشخص المتكامل والجماعة. هذا يعني، أن الذات ممكنة فقط ضمن الجماعة – الجماعة بوصفها متميزة عن مجرد مجتمع؛ مجرد منظمة ذات وظيفة. ولكن هذا موضوع سنناقشه فيما بعد.

إن علاقة الذات بالمجتمع هي، بمزيد من التخصيص، الهم الرئيسي في «مأساة أمريكية»[(١٥)]. ونستطيع بالنسبة إلى الأهداف الحالية أن نعالج بإيجاز هذه الرائعة المعقدة. أقول بإيجاز لأنها امتداد لعمل دريزر المبكر إلى لحظة جديدة للمجتمع الأمريكي. ولكن يجب علينا أن ننظر على الأقل إلى إطارها التاريخي.

لقد كانت فترة ما بعد الحرب الأهلية مرحلة ضخمة من مراحل التطور. إن «الثراء الفاحش» للبارونات ولمن لف لفهم كان ثروة من الإنتاج. كما إن النهب واستغلال الوظائف الذي تكدست من خلاله ثروة سيئة الصيت كان امتداداً للمزيد من النشاط الأساسي. وبالرغم من طاقاتها الإنتاجية كلها فإن الولايات المتحدة ظلت أمة مديونة. استمر ذلك حتى عام ١٩١٨ حيث أصبحت أمريكا من أكبر الأمم الدائنة، مع ازدياد في السيولة والحركة ونمو الطبقة المتوسطة، ومع ظهور رغبة جديدة في الرفاهية المضاربة في السوق. كان هناك باختصار انتقال من نفسية الإنتاج إلى نفسية الاستهلاك. كما ولد الإعلان الحديث، ليوجد حلماً جديداً، أو بالأصح، حقبة جديدة للحلم الأمريكي.

إن كلايد غريفيث هو ابن أمريكا العجوز وقيمتها القديمة، التي ينتشر فيها على نحو ذي دلالة وعاظ الشوارع لوعظ الآباء، ولكنه كان، بانتمائه للعصر الجديد، المستهلك الوليد، مع سلبية المستهلك، الذي لم تشبع رغباته فحسب، ولكن خلقها مورد البضائع. إنه في سلبيته على طرف نقيض من كوبرود، رجل الإرادة. فإذا كان شعار كوبرود "إنني أمتع نفسي" فشعار كلايد "أريدك أن تمتعي". وبالمقارنة مع حملقة كوبرود الملتهبة البارعة، نجد عيني كلايد الداكنة المتلهفة "الشاعرية". أمام عيني كوبرود ترتجف النساء في خوف وسرور وأمام عيني كلايد يشعُرْن بدافع للمساعدة والعطاء. واحد منهم كان مغتصباً لا يرحم والآخر مبتزاً متذللاً. الأول يستخدم النساء والآخر تستخدمه النساء وتأمرنه، ماعدا روبرتا (وهنا يمكننا أن نتذكر أن دريزر اعترف بأنه لم ينجح مع النساء، بل إن النساء دائماً ينجحن معه) والمهم هنا أن كلايد «يقتل» روبرتا، المرأة التي تمكن منها جنسياً، فقط عندما تؤكد إرادتها.

ولكن هل قتلها؟ إنه لا يعلم أبداً. فالحدث غامض: إذ إن كلايد يذهب إلى الكرسي الكهربائي دون أن يعرف طبيعة فعله، سواء أهو نادم فعلاً أم أنه الآن يثق بالله. لقد كانت

حياته مطاردة وهمية لذوات تخيلية؛ مطاردة فيها يغير اسمه نفسه لفترة، ثم يستعيده فقط عندما يجد أن ذلك مفيد . وقد كان المضمون الوحيد المتواصل في حياته هو الشوق والإيمان بقوة سخرية، أو بجني ما يأتي فينفذ له إرادته: ليس له ذات. كوبرود هو «أمير الأحلام» أما كلايد فهو «عبد الأحلام». ولا أحد منهما يتمتع بذات بالمعنى النهائي، لكن كوبرود ينفذ أوهامه بقوة بينما كلايد يعاني منها. كلاهما يمثلان قطبي «مأساة» أمريكا، أرض القيم التخيلية التي امتلكتها أو تاقت إليها ذوات تخيلية.

لقد انطلق أدب فترة مابين عام ١٩٢٠ والحرب العالمية الثانية من موضوع الذات نفسه. ونرى في رواية «كاتسبي العظيم» [١٦] كيف قام فيتزجيرالد بالبحث عن حل للمشكلة. إن كاتسبي هو الفرد الذي حاول بإرادة أن يوجد ذاتاً مثالية (كما كان كلايد غريفيت في سلبيته يتوق لفعل ذلك)، فينتهي بخيبة أمل وموت ولكن الراوي نيك كاروي يذهب مثل كاتسبي إلى منطقة الميد ويست، حيث إنه - على ما يبدو مع فيتزجيرالد- يفترض أن هوية أخلاقية وعلاقة صحيحة مع المجتمع مازالت ممكنة. على أية حال، فإن حلم نيك ساخر على نحو عبثي مثل حلم هاك فين بالفرار إلى «الإقليم». كلنا يعرف أن الميد ويست كان متحضراً أيضاً.

أما بالنسبة إلى فوكنر فإن خرافته عن منطقة يوكناباتاوفا تطرح مسألة الذات على نحو متكرر. وإن أكثر الأمثلة المتعددة شهرة بوباي في «الحرم المقدس » [١٧] وجو كريتماس في «ضوء في شهر آب»، [١٨] ولكننا يمكن أن نتذكر السيد كومبسون تماماً في رواية «أبسالوم أبسالوم» [١٩] الذي يقول لابنه وهو يتأمل عصره الحديث، إنه لابد من وجود عالم يمتلك فيه الناس موهبة العيش مرة أو الموت بدلاً من أن يكونوا مخلوقات مهلهلة مبعثرة سحبت من كيس غنائم ثم جمعت» عالم من الناس «تكمل بعضها البعض». وأكثر بساطة وكمالاً. ويمثل فوكنر من خلال حسه التاريخي مرة تلو أخرى العلاقة الضرورية بين الذات والمجتمع، مجتمع هو أكثر من تكتل وحدات، يجسد معنى لعلاقات

حيوية بين الأفراد، روح المجتمع. وإذا نظرنا أبعد فإنه يمثل علاقة الإنسان بالطبيعة كأساس لعلاقة الإنسان بالإنسان. لهذا ترى الخرافة الفوكنرية العالم الحديث، عالم المال والرأسمالية والتكنولوجيا وهو يحول الإنسان إلى آلة، عملية فليم سنوبز في رواية «القرية الصغيرة» وبوباي أيضاً.

وإذا استطاع فوكنر، في خطابه أثناء نيل جائزة نوبل، أن يعبر عن إيمانٍ بقدرة الإنسان على التحمل كإنسان، فإن اتهام همنغواي للعصرية كان أكثر يأساً، وأكثر تطرفاً، وأكثر ازدراءً. إن صورة الحرب العالمية الأولى، لدى همنغواي، هي صورة إفلاس كارثي للحضارة الغربية وانهيار كل القيم التقليدية، وأولئك الذين لا يفهمون تلك الحقيقة هم ضحايا الكلمات الكبيرة التي أصبحت بذيئة «مقدسة وليست «دون جدوى». وعندما يقفز فريدريك هنري في رواية «وداعاً أيها السلاح» [٢٠] إلى نهر تاغليمنتو ليهرب من الشرطة العسكرية الإيطالية، فإنه يتعمد في وضع جديد، وضع الغريب كلياً، الرجل الذي ينتحي عن المجتمع: يجب عليه، وفي عكس غريب لقصة كلايد غريفيث أن يوجد الأخلاق الصابرة للبطل الوحيد.

لقد استحوذت وقفة البطل الوحيدة على انتباه الجيل؛ فقد أيقظت الوعي على موقف كان في ذلك العصر يسير عكس التيار الأكثر وضوحاً، كان صراعاً من أجل التعبير. عملت تلك الوقفة على إطراء الذات المبتورة، مبتورة لأنها فقدت مراسيها في المجتمع، مع حلم السوبرمان، وهو تنوع جديد للحلم الذي كان دريزر قد قدمه في شخصية كوبرود. ويبدو أن موقف همنغواي مثله مثل موقف كوبرود يعني ضمناً ايجاد ذات في عالم ليس فيه ذوات، ويسعى البطل الوحيد بالفعل لإجاد ذات، ولكن إذا كانت الذات الصحية مشتقة من العلاقة بين الفرد والمجتمع، فإن الفردانية المطلقة للبطل الوحيد يمكن أن تودي لتكوين ذات تخيلية أخرى. إن همنغواي في الواقع نجل متأخر وأكثر نضجاً لرؤية ايمرسون الطفولية عن لاتناهي الذات وقدرتها، على «الرفيع الأناني» - الذي كان أسوأ جانب من رؤيته عن

الرجال الجيفرسونين الذين سيدلون بأصواتهم «من أجل شرفهم ومن أجل ضمائرهم».

إن قائمة كتّاب مابعد الحرب العالمية الأولى الذين تجسد أعمالهم هذه القضية الأساسية ستتضمن تقريباً كل ممارس متميز للفن. تبرز بوضوح شخصيتا إيليوت وباوند الهامتين وعلى نحو جوهري، وحتى أعمال فروست تتضمن القضية نفسها على نحو مباشر لكن متميز. وعندما نصل إلى كتّاب ما بعد الحرب العالمية الثانية فإننا نجد أن الموضوع القديم يمتزج بإحساس أن الإنسان يواجه مجتمعاً مبتوراً وحتى سادياً، ونجد أكثر فأكثر روحاً عامة للمعارضة، واليأس، والعبث، والعنف والتعاملات اللا أخلاقية على المستويات كافة.

لنتوقف وننظر إلى الوراء. ومن منظور واحد يبدو تاريخنا أقل من أن يكون خارقاً. فمنذ مائتي عام أبحرت ثلة من الرجال في مياه المحيط الأطلسي باتجاه قارة متوحشة، فخاطروا بحياتهم وبشرفهم العزيز ليؤسسوا أمة جديدة، وبهذا أطلقوا طاقة ليس لها مثيل نجحت في تحقيق القوة والازدهار الذي فاق أحلامهم الخيالية. وقد احتفل شعرنا بهذا العمل الخارق، وكان في حد ذاته – ودعوني أؤكد هذه الحقيقة– تجلياً لتلك الطاقة غير المروضة التي ملأت القارة وشغلتها.

وليس الشعر، وخصوصاً الشعر القوي منه، على أية حال، أكثر من انشغال سطحي باحتفالات لانتصارات موضوعية. ومع أن التراجيديا الإغريقية انبثقت من طاقة وإرادة جعلت كل من الماراثون وساموثرس ممكنين، فإنها لا تحتفل بتلك الانتصارات أكثر مما تحتفل مسرحيتا «هاملت» و «الملك لير» بهزيمة الأرمادة الأسبانية. إن ما يحتفل به الشعر على نحو أكثر أهمية هو قدرة الإنسان على مواجهة السريرة العميقة والمظلمة لطبيعته ولمصيره. فمنذ ذلك الوقت الذي انتشرنا فيه وشغلنا قارتنا قام شعراؤنا باستكشاف أزمة الروح الأمريكية وهي تتصارع مع قدرها. فواجهوا أحياناً على نحوٍ واع الغموض المأسوي لحقيقة أن روح الأمة التي كنا قد وعدنا بإيجادها غالباً ما أصبحت ضحية نجاحنا

الموضوعي المذهل، وأننا في نجاحنا قمنا برهن جوهر الأمة التي وعدنا بإجادها، هذا الجوهر هو مفهوم الإنسان الحر، الذات المسؤولة.

وبكلمات أخرى، إن شعرنا، عندما يحقق وظيفته ويضعنا وجهاً لوجه مع طبيعتنا وقدرنا، يكون بذلك قد أعلمنا على نحو مباشر واعٍ أو غير واع، بأننا نسير نحو تحطيم الزعم الذي من المفترض أن تقوم عليه أمتنا.

حامل الأخبار السيئة - ذلك شعرنا، ومن أبعاده - أنه عموماً يعتبر الجاني المذنب للكارثة التي تحدث عنها. فلماذا، إذن يُدرس أدبنا في المدارس والكليات، ويُقتل ويصفق له؟

أحد الأجوبة البسيطة، هو أنه من المفترض أن يكون لكل أمة أدبها وهذا هو الأدب الوحيد الذي تملكه الولايات المتحدة. ولكن ربما كان هناك تركيبة من الأجوبة. ويمكن أن يكون هناك جواب يتعلق بالقرّاء، القرّاء عموماً، إنهم حقيقة لا يقرؤون أدبنا من أجل دوافعه العميقة وربما أيضاً أن القراء نادراً ما يواجهون أدبنا بمجمله، بمعناه الكلي. أكثر من ذلك، يجب أن نعترف أن أناساً قليلين من شعبنا يقرأون كتباً كتلك التي كنت أتحدث عنها. وبالتأكيد في النهاية العليا لهذه النظرة، فإن الرجال العمليين أصحاب القوة، الرجال الذين يسيرون المجمع، عموماً لا يقرؤون كتباً كهذه، ولكنهم يتركون هذه الدمى، بتسامح أو بازدراء، للنساء والأطفال ولطلبة الكليات النظامين والمثقفين والمفكرين البعيدين عن الحياة اليومية والمدرسين ومحبي الجمال العاجزين.

هناك، على أية حال، تفكير أكثر تحدياً، تفكير جعله تاريخنا ممكناً. إن للتغريب في أمريكا، إلى حد ما، خلفية مختلفة عن تلك الموجودة في أوروبا. والاختلاف نابع عن حقيقتين. الأولى، بقدر ما كان التغريب في أوروبا انعكاساً للنهوض المفاجئ للنظام الصناعي، كان مستحوذاً على نحو هائل بحقيقة المدينة كسجن. وفي انجذابه إلى المدينة بأمل الحرية، يمكن للإنسان الريفي أن يجد سجناً جديداً عديم الإنسانية، سجن لا تطبق فيه القوانين والقيم التي واجهته قديماً؛ وعلى نحو أسوء تقع المدينة الصناعية في نهاية

طريقه، الباب مغلق والمفتاح مدار، وفي أمريكا، على العكس، كان هناك الغرب، مجال لا محدود وأرض حرة، والحلم بالإمكانيات شكل حقيقة أوحت بواقع ملون، وقد أتى الإحساس بالإنحسار متأخراً جداً، مع التطور الصناعي بعد الحرب الأهلية، ومع الهجرة الضخمة في تلك الفترة.

ثانياً، لقد تم التصريح هنا بمفهوم الذات الهامة في بيان الاستقلال، كما تجسد بعد فترة قصيرة، في عمق بنية الحكومة التي اعتمدت على تصويت «الرجال الأفراد الذين عبروا عن شرفهم وضميرهم". وفيما يتعلق بالنظام الاجتماعي فقد كان مفترضاً أن يكون مفتوحاً وسريع التحول، عالماً فيه تحقق الذات إمكانياتها.

بالتأكيد، لم يتطابق الواقعي والمثالي بدقة. ولم تتمكن أعداد كبيرة من «الجماهير المضربة في المدن الكبيرة» أيام واشنطن من الهرب إلى جنة عدن خلف الجبال كي تتجدد كذوات جيفرسونية؛ وحتى في زمن الديموقراطية الرومانتيكية لم تتمكن لا الحكومة ولا المجتمع من تحقيق أماني الإنسان المنشودة؛ وحتى بعد الحرب الأهلية فإن النظام الصناعي، بقوته التي تسلب الشخصية والذي ضرب الروح الأوروبية، بدأ هنا بالازدهار مثل شجرة الآس الخضراء. لو سلمنا بكل هذا فإن رد الفعل العام من العامل صعوداً حتى الفيلسوف أو الفنان كان مختلفاً كثيراً عنه مثل غوتيه الذي أعلن عام ١٨٣٥م في مقدمته الشهيرة لكتابه «الآنسة دوموبن»، أن البورجوازيين، مع حبهم للاحترام ودينهم في النفعية، وفلسفتهم في التقدم، مُمِلُّون مثل غسيل الصحون المنزلية، ونفوسهم عديمة الحس كالبهائم، وهم عدو حرون للفن والروح الإنسانية.

بالنسبة إلى غوتيه، وللأجيال اللاحقة في أوروبا، كان هناك فقط الصراع الدائم بين الفنان وعالمه. ولكن بالنسبة إلى الكاتب الأمريكي، على الأقل حتى الحرب العالمية الأولى، لم يكن الصراع مع عالمه ولكن مع ما قد نجم عن ذلك العالم. لم يعش غريباً عن مجال عالمه، عن ما يمكن أن نفكر أنه الواقع الروحي لذلك العالم، وحتى عندما عاش متغرباً عن واقع

ذلك العالم تمكن من التعلق ببعض الأمل أن الإصلاح ممكن. ويجب أن نتذكر أيضاً أن الولايات المتحدة وليس انجلترا صاحبة مراجل الصابون، كانت أرقى مثال للأمة البورجوازية، والتي يمكن القول فيها إن قيم التجارة قد تحولت إلى مثل الحرية، وكما يجب أن نتذكر أيضاً أن الشعارات الأوروبية طالما بدت غريبة نوعاً ما هنا، وغالباً غير ذات علاقة. وقد يبدو رومانتيكياً جداً أن نهتف «فلتسقط البورجوازية»! ولكن عن أي شخص سيكون تماماً الهتاف؟ إن الذي يهتف سيهتف تقريباً لأي شخص عرفه بما في ذلك بالتأكيد معظم «الطبقة العاملة» الأمريكية، في ولعها بالبرادات الكهربائية، والتلفزيونات الملونة، والسيارات ذات الثماني اسطوانات. وكي تتركب الفوضى، فإنه سيهتف لجزء من روحه الخاصة - ومن خلال نظرة بعيدة المدى- سيهتف للقوى نفسها التي كانت قد أعطته الحرية كي يهتف. وفي هذا ما يدعو للسخرية.

لقد وصلنا لندن بوقت طويل قبل الأخبار السيئة في فرنسا وروائع نهاية القرن، وكنا قد قدمنا نسختنا الخاصة من التغريب. وحتى بعد أن أصبح من الدارج الحديث عن ريميو وهارت كرين بالطريقة نفسها، يبقى علينا أن نعترف أن إليوت، وحتى باوند في أغرب أطواره، كانا مهتمين بمصير المجتمع بطريقة لن يفهمها كلياً غوتيه أو ريمبو. وبهذا الخصوص من سيفكر بدريزر وفوكنر، أو بفروست ورانسم؟ وبعد أن تعلمت مخيلتنا فإن معظمنا يتشبث بالتنوع المحلي للحزن، ويأمل في المصالحة طريف وخفي.

ويمكننا أن نهنئ أنفسنا بأن هذا الأمل الطريف قد عاش، ويمكننا أيضاً أن نهنئ أنفسنا بأن عدداً معيناً من مواطنينا يتوق أن يغني ويقوي فكرة أن الشعر يستطيع أن يقدم الكثير باعتباره حاملاً للأخبار السيئة وللفرح العظيم. وفي الحقيقة، إن عدد المواطنين كهؤلاء يبدو في ازدياد، وإن بعض السياسيين الآن يميلون نحو الإشارة إلى الفنون وإلى الأمومة أيضاً وإلى الدستور، وإلى الفردانية الأمريكية.

دعونا الآن، على أية حال، لا نستريح ونسترخي في المكان المقدس، فإذا هنأنا

أنفسنا على الاعتراف بالفنون وبدعمها العام، فإننا يجب أن نتذكر أن كثيراً من الدعم الخاص يتلاشى، ليس بسبب الحالة السيئة للاقتصاد فحسب، بل أيضاً كنتيجة غير مباشرة للسياسة العامة. علاوة على ذلك، ففي الكليات والجامعات هناك ردة فعل ضد الفنون والعلوم الإنسانية بوصفها غير عملية و «نخبوية». لكن دعونا نلتفت إلى قشة صغيرة ضمن رياح كبيرة عامة، مقطع صغير من أشرطة البيت الأبيض. هنا الرئيس الأسبق يناقش مع أقرب مستشار له كيف يجب أن تقضي بنات الرئيس وقتهن قبل إفتتاح المؤتمر الجمهوري عام ١٩٧٢:

- الرئيس: على سبيل المثال، الآن أسوء شيء (كلام غير مفهوم) هو الذهاب إلى أي شيء له علاقة بالفنون.

- هالدمان: نعم، إنني أرى ذلك - كان (كلام غير مفهوم) على جولي أن تمضي [أعطيت؟] ذلك الوقت في المتحف في جاكسون فيل.

- الرئيس: كما تعرف أنت الفنون - كلهم يهود أو يساريون. بمعنى آخر، ابقَ بعيداً.

إن هذا المقطع يعبر بوضوح عن رجل موسوس، عامي ومهتاج وغير كريم النفس، وذي مخيلة ضعيفة وثقافة محدودة فنياً، يضرب هذا الأعمى ضد أبعاد الحياة كلها التي تبدو، ولأنها غير مفهومة بالنسبة إليه، ليس كإهانة لغروره فقط، ولكن كهجوم شرس أيضاً على كيانه الخاص. ولكن هذا المقطع يمكن أن يكون أكثر من ذلك، فهو علامة لدلالة أكثر عمومية.

إن القوى التي عملت على تحطيم مفهوم الذات، كما تجلى في أدبنا وتحرك في داخله، يمكن أن تكون أقوى من ذي قبل. لذلك ستكون النتيجة الحتمية لهذا أدباً، وفناً بعامة، أكثر نقداً، وأكثر اغتراباً من ذي قبل، في وجه التيار المهيمن للعصر. إنه حقاً يمكن أن يكون شعراً يظهر على نحو أكثر حدة ما دعاه مارتين بوبر «أكثر المقاومات حميمية،

مقاومة للعزلة الجماهيرية أو الجماعية». أو يكون على الأقل صرخة من الألم والاستياء ضد تلك الحالة.

ويبقى علينا أن نرى ما ستفعله قوى العصر الجديد حيال أصوات مدمرة كهذه.

# حواشي المؤلف

*- لقد أشار المؤرخون إلى أن الآباء المؤسسين كثيراً ماكانوا يستخدمون كلمة «تجربة» للدلالة على الحكومة الجديدة التي كانوا يسعون لإقامتها، كما قال ماديسون عنها مرة بأنها «تجربة الجمهورية الممتدة» ولكن هنا يوجد اختلاف عما يعنيه هولمز وقد أشار إلى كل من ماديسون، وآدمز، وفرانكلين وغيرهم ببساطة إلى التطبيق العملي للتقنية التي يهدفون إليها. وتتضمن شكوك هولمز قيماً مثل إن «الجيد» يعتمد على «القضاء المحلي».

**- إن أهمية هوثورن لما أطرحه من أفكار هنا كبيرة جداً، ولكنها غير مباشرة، إذ لم يتمكن هوثورن أن يتصور العلاقة بين ذات ومجتمع بعيداً عن مقياس مادي معين، مجتمع كي يكون حقيقياً بالنسبة إليه، يجب أن يكون قليلاً أو كثيراً مفهوماً فوراً، وقد فكر بهذه الطريقة أكثر مما فكر من خلال مفاهيم تجريدية وقيم مشتركة أو روح الشعب. فعلى سبيل المثال، وعلى الرغم من أنه قال مرة، في حالة مزاجية عابرة أثارها قدوم الحرب الأهلية، إنه كان مسروراً لشعوري أنني أمتلك وطناً، ونجد في الرسالة نفسها أيضاً أن الأمريكيين "لم يكن لديهم وطن أبداً". (رسالة إلى هوريشون بريدج، ٢٦ آيار ١٨٩٣م، في كتاب هوريشون بريدج، «ذكريات شخصية عن ناثنيل هوثورن»، نيويورك، ١٨٩٣م، ص١٦٨-١٧٠). وقبل ذلك الوقت بقليل كُتب التدوين التالي في مجلته: "إنني أتعجب أبداً أننا في أمريكا نحب وطننا، وطن ليس له حدود.. وعندما تحاول أن تجعل من ذلك قضية قلب، فإن كل شيء ينشق ما عدا الولاية الوطن: فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بذلك إلاّ بانتزاعه من الاتحاد، وهو ينزف ويرتجف". كُتِبَ هذا بتاريخ ١١ تشرين الأول ١٨٥٨، في كتاب من إعداد نيوتن أرفقن، عنوانه

«قلب مجلات هوثورن»، كمبردج، ما شستس، ١٩٢٩م، لقد كان هوثورن نقيضاً تاماً لـ «ويتمان الذي تغنى بأمريكا الكبيرة وبأولادها كلهم».

وفيما يتعلق بروايات هوثورن، فإن الاهتمام الجوهري يتركز في عمق الدوافع الإنسانية وتعارضها، أي تعقيد الذات وليس وهنها، وهذا هو موضوعنا الراهن. إلاّ أن الدراما في بعض روايات هوثورن، وخصوصاً «الحرف القرمزي»، تتناول تطور ذات في علاقتها بالمجتمع، تطوراً يقوم، على أية حال، على التناقض بين قيم مشتركة وتوترات، وإنه لمن المنطقي دون شك أن نخشى، كما فهم هوثورن، من أن يشوه الذات تحول المجتمع إلى مجتمع كبير، أو تكنولوجي، وقد يكون ما سنقتبسه من إريكسون وثيق الصلة هنا، فيما يخص هواجس هوثورن الأخلاقية والنفسية المعقدة، وهو قوله: "أن يكون فضولنا الخاص [العصري] للدافع غير الواعي الذي يُشكل تطوراً جديداً لحاجة نامية، ناتجاً عن جوهر هو على الدوام أكثر وعياً لتماثل ذاتي في تسارع التغير التكنولوجي والعلمي؟» (أبعاد هوية جديدة، نيويورك، ١٩٧٤م، ص١٠١) وإذا كانت الآراء الفلسفية والاجتماعية للمتسامين قد وُجدت كردة فعل على نهوض النظام الصناعي الناشئ والمجتمع الضخم، فإنه يمكن أن نجد، طبقاً لتفكير اريكوسن، تفاعلاً موازياً، موجهاً على نحو مختلف بالطبع، باتجاه الداخل الخاص لروايات هوثورن.

# حواشي المترجم

١- ويقصد بهما هنا العالم الأوروبي القديم والذي تمثله الثقافة اليونانية والعالم الشرقي القديم والذي يمثله العبرانيون، ويلاحظ القارئ هنا نموذجاً واضحاً للتشويه الأكاديمي الغربي أو عملية السطو التاريخي على الواقع والتاريخ العربيين، بوصفهما عبريين.

٢- QUICKIEكل ما يتعجل في صنعه سواء أكان كتاباً أو مقالاً أو عملاً فنياً رخيصاً.

٣- Superfluous man إنسان فائض أو زائد عن الحاجة، غير ضروري أو عديم النفع.

٤- رواية نشرها كوبر في العقد الأخير من حياته ١٨٤١. والآيل Deerحيوان من ذوات الظلف، يشبه الغزال.

٥- كتبها كوبر ١٨٢٣ وبها برز كاتباً متميزاً.

٦- رواية كتبها هاولز عام ١٨٨٥م وفيها يعالج على نحو نقدي تأثير النجاح المادي على الروح الإنسانية.

٧- بلدة على ضفاف نهر الميسيسبي، انتقل إليها توين مع عائلته عندما كان في الرابعة من عمره.

٨- عمل كتبه عام ١٩٠٠ وهو يعكس تشاؤم توين وخيبة أمله الشديد.

٩- رواية كتبها توين ١٨٨٤ ذات بعد أخلاقي عميق.

١٠- رواية كتبها عام ١٨٨٩، تتميز بتشاؤم عميق بالرغم من عنصر الإقناع فيها.

١١- عمل كتبه توين ١٩٠٦ ونشر بعد وفاته.

١٢- الشخصية الرئيسية في روايته التي تحمل الإسم نفسه، كتبها دريزر عام ١٩٠٠م.

١٣- صدرت عام ١٩١٢.

١٤- صدرت عام ١٩١٤.

١٥- وهي رائعة دريزر الصادرة عام ١٩٢٥.

١٦- رواية كتبها ف. سكوت فيتزجيرالد ونشرت عام ١٩٢٥.

١٧- عمل صدر عام ١٩٣١.

١٨- رواية صدرت عام ١٩٣٢.

١٩- صدرت عام ١٩٣٦.

٢٠- رواية كتبها أرنست همنغواي عن الحب ومناهضة الحرب وصدرت عام ١٩٢٩.

# الدراسات الأدبية

* خليل الموسى

تنطلق هذه الدراسة الأدبية من منطلق أدبي شعري بحت، ولذلك توقفت عند العنوان، وكان في نيتي أن يكون «العصور الأدبية»، لكنني خشيت أن تكون كلمة «عصر» (Epoque) غير دقيقة، وخوفاً من معناها الزمني عدلت عنها إلى سواها، و وقفت عند كلمة «تيّار» فوجدت فيها تداخلاً مع التيارات الأدبية الوافدة وغيرها، وذهبت إلى كلمة «اتجاه»،(Direction) فإذا هي لا تقل تداخلاً عما سبقها، وهذا ما يبعدنا عن الموضوع الذي أودّ الحديث فيه، وهو السلطات الأدبية وتقسيمها إلى سلطة المؤلف، وسلطة النص، وسلطة القارئ، ولذلك آثرت أن أبقي على مصطلح «الدراسات الأدبية» مع عموميته وعدم دقته هنا.

كانت الدراسات الأدبية تُقَسَّم من خارج الأدب، فإما أن تُقَسَّم تبعاً للمؤثرات السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، أو الزمنية أو المذاهب الأدبية، أو تبعاً لشخصيات

هامة؛ فمن العصور السياسية كان الأدب يقسم تبعاً للمراحل السياسية المختلفة أو للدول، كأن نقول: العصر الإغريقي، العصر الروماني، العصر الفارسي، العصر البيزنطي، أو يقسم الأدب وفقاً للمراحل السياسية التي تمر على أمة واحدة؛ فقد قسم الأدب العربي إلى العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي ودول الانحدار والعصر الحديث.

وقد تقسم الدراسات الأدبية وفقاً للتسلسل الزمني، فنقول: العصور القديمة، والعصور الوسطى، والعصور الحديثة، أو تقسم وفقاً للقرن، فنقول أدب القرن الخامس عشر، وأدب القرن السادس عشر، وأدب القرن العشرين، وهكذا.

وقد تقسم الدراسات الأدبية وفقاً لظهور شخصيات فاعلة فيها، وتكون هذه الشخصيات سياسية تشجع الأدب أو شخصيات أدبية ذات إنتاجية مميزة، كأن نقول: الأدب في عصر هارون الرشيد أو المعتصم أو سيف الدولة، وعصر الأدب الإليزابيثي في بريطانيا، وعصر أدب لويس الرابع عشر في فرنسا، وعصر أبي تمام أو المتنبي، وعصر شكسبير أوغوته أو فولتير أو سواهم.

كما تُقسم الدراسات الأدبية وفقاً للتحولات الاجتماعية والاقتصادية، فنقول: الأدب الأرستقراطي والأدب البورجوازي والأدب الاشتراكي.

وقد تقسم الدراسات الأدبية وفقاً للمذاهب الأدبية التي هيمنت عليها في فترة من الفترات، فقد هيمن الأدب الكلاسيكي في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهيمن الأدب الرومانسي في النصف الأول في القرن التاسع عشر، وهيمن الأدب الرمزي في نهاية القرن التاسع عشر، وهيمن الأدب السريالي وأدب الواقعية الاشتراكية والأدب الوجودي في هذا القرن.

إن هذه التقسيمات قد أدت غرضها بشكل أو بآخر، ودرست الأدب أفقياً وعمودياً، ووصل أصحابها إلى نتائج لا بأس بها، لكنّ معظمها كان ينظر إلى الأدب على أنه تابع؛ فهو تابع للقوميات في دراسة الأدب الإغريقي والروماني والفارسي والعربي، وهو تابع للعصور السياسية والتأريخية في دراسة آداب الأمم تبعاً للتحولات السياسية، كما هي

الحال في أدبنا العربي المقسم إلى الأدب الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي والأندلسي وعصور الانحدار والعصر الحديث، أو هو تابع للزمن في تقسيمه إلى قرون: أدب القرن الثامن عشر وأدب القرن التاسع عشر وأدب القرن العشرين، أو هو تابع لشخصيات سياسية أو أدبية، كما هي الحالة في تقسيم الأدب إلى عصر لويس الرابع عشر أو شكسبير أو سواهما، وهو تابع للتحولات الاجتماعية والاقتصادية في تقسيم الأدب إلى أرستقراطي وبورجوازي واشتراكي، أو هو تابع للمؤثرات الفلسفية والمدرسية التي دخلت في تكوين الأدب وإعادة تشكيله وهيمنت عليه في تقسيم الأدب إلى كلاسيكي أو رومانسي أو رمزي أو واقعي أو سريالي أو وجودي أو سوى ذلك.

إن النظرة إلى هذه التقسيمات أخذت تتراجع اليوم بفضل تقدم الدراسات الأدبية والشعرية والقراءات المعاصرة واستقلال الأدب أو الاهتمام به، فأصبح الخطاب الشعري في عرف الألسنيين رسالة Message تقتضي أن يكون هناك مرسل Destinateur ومرسل إليه Destinataire فتكون العلاقة ثلاثية: المرسل، الرسالة، المرسل إليه، وتمثل هذه العلاقة الخطاطة التالية: سياق

مرسل ............ـــــــــــ رسالة ......ـــــــــــ .... مرسَل إليه (١)

اتصال

سنن

يمكننا أن نستبدل المؤلف بالمرسل والنص بالرسالة والقارئ بالمرسل إليه، فنقسم الدراسات الأدبية من خلال الأدب ذاته إلى ثلاثة أقسام:

١- الدراسات المتصله بالمؤلف ، وهي التي يدرس فيها العمل الادبي ملحقا بحياة المؤلف وما يخصّه ويتصل به، وقد هيمن المؤلف فيها على النص والقارئ، ونسمّي هذا القسم سلطة المؤلف.

٢- الدراسات المتصلة بالنص، وهي التي يدرس فيها العمل الأدبي لذاته، واللغة هي المؤلف، وقد هيمن النص على المؤلف القارئ، ويسمى هذا القسم سلطة النص.

٣- الدراسات المتصلة بالقارئ، وهي التي يدرس فيها العمل الأدبي من خلال محور النص - القارئ، ويهيمن هذا المحور على سواه، ونسمي هذا القسم سلطة القارئ.

## أ - سلطة المؤلف:

لابد من أن نذكر أولاً، بقانون التداخل في الأدب، وهو قانون قد يختلف عن القوانين العلمية، ففي الأدب لاشيء قطعي. كالرياضيات والعلوم الدقيقية، وليس هناك أدب خالص كالعلم المجرّد، وإنما هناك هيمنة عناصر على أخرى، لأن الأدب كالحياة ذاتها؛ ففي الرومانسية شيء من الكلاسيكية، وفي الرمزية أو الواقعية شيء من هذه وشيء من تلك، وقد نلمس في عاطفة الحقد شيئاً من الحب كما نلمس في عاطفة الحب شيئاً من الحقد والكراهية والعدوانية وغير ذلك، فالإحساسات أمواج في داخل النفس الإنسانية تتفاعل وتتواشج وتتداخل وتتقاطع، أما قوانين المعرفة فهي غير ذلك؛ ففي عملية الطرح لايدخل الجمع، وفي عملية الضرب لا تدخل القسمة، لكن الأدب من العلوم الإنسانية، فليس فيها فصل قطعي بين عصر وعصر، فتقسيم العصور سياسياً أمر جائز، لكننا لا نستطيع تقسيم الأدب تبعاً لهذه العصور، فإن الكثير من قصائد العصر الأموي أوالعصور اللاحقة يمكننا أن ننسبها من وجهة موضوعاتها أو خصائصها الفنية إلى العصر الجاهلي، ولذلك ينبغي لنا أن نذكر أيضاً بأن سلطة المؤلف لا تكون نهائية، وكذا شأن سلطة النص أو سلطة القارئ؛ فالرومانسيون الذين انصبّ اهتمامهم على المؤلف لم يتجاهلوا النص أو القارئ تجاهلاً كلياً، وورلان بارت الذي قال بموت الأب أو المؤلف لم يستطع أن ينهِ دوره كلياً.

إن مقولة «لا كتابة بلا هدف» صحيحة، لكنّ الهدف مختلف باختلاف المرسل والمخاطب والمتلقي والزمان والمكان؛ فقد يكون الهدف من الكتابة التعبير، والتعبير تصوير ما في داخل النفس الإنسانية من عواطف وإحساسات، وهذا يعني كشف المتلقي لأعماق الذات وتلمّس إحساساتها، وهذا تجلّى في المرحلة الرومانسية التي اهتمت بالفرد وحريته، وقد يكون الهدف بناء نص بناءً فنياً، وهذا تجلّي في المدارس الشكلانية والموضوعية، وقد يكون الهدف توصيل متعة أو فائدة إلى المتلقي لحثه على الاستمتاع أو الإنتاج أو سوى ذلك، وقد

يختلف الهدف من الكتابة باختلاف الزمان والمكان.

وترتبط الحركة الرومانسية بالطبقة البورجوازية، وهي ليست مدرسة أدبية فحسب، وإنما هي أيضاً موقف من العالم ونهج حياة، وهي تصدر عن أساس اجتماعي محدّد هو نضج الطبقة البورجوازية ونهوض نظامها الرأسمالي.

وإذا توقفنا عند كتابة التعبير، وجدنا أن الخطاب الشعري في المرحلة الرومانسية كان دليلاً إلى شخصية مؤلفه وكاشفاً عنها، وكان كل خطاب لا يضع أيدينا على سمات قائله زائفاً، ولذلك كان الاهتمام بالمؤلف أكبر من الاهتمام بالخطاب ذاته، وكان التركيز على عالمه الداخلي أكبر من التركيز على عالمي النص والمتلقي؛ فالمؤلف هو منبع هذا الخطاب، والشعر، عندهم، انعكاس لعالم اللاشعور، ولذلك اهتم الرومانسيون بالخطاب الغنائي ورفعوه فوق الخطابات الشعرية الأخرى.

واهتم الرومانسيون بالخيال مقابلاً لاهتمام الكلاسيكيين بالعقل، وكانت سلطة الخيال عندهم مساوية لسلطة العقل عند أولئك، وقسّم كولردج الخيال إلى قسمين: أولي وثانوي، والخيال الأولي قوة حيوية لها وظيفة علمية شبيهة بوظيفة الخيال الإنتاجي عند «كانت»، وهو العامل الأولي في كلّ إدراك إنساني، وأي إدراك علمي لا يستغني عن هذا النوع من الخيال الذي يُعدّ أساساً لكل المخترعات العلمية وركيزة لجميع الحضارات، أما الخيال الثانوي فهو مصحوب دائماً بالوعي الإرادي، ويشبه الخيال الجمالي عند «كانت»، وهو يتفق مع الخيال الأولي في نوع عمله، لكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يُحلّل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها، أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد، ووظيفة الخيال الثانوي الصهر، فهو يجمع الأفكار والمعارف وما ينتج من الخيال الأولي في بوتقة ويصهرها ويوحدها ويؤلف بينها (٢).

وتغلو الرومانسية في تقدير الفردية، وتخلص إلى جعل الفرد في تناقض مع المجتمع، وهي ترى في الفرد قوة خلاقة جعلته محور كل الحقائق، وعاملته على أنه مستقل عما يُحيط به، وليس ذلك فحسب، وإنما ذهبت إلى أن مصدر العمل الأدبي هو الإلهام، وأن الشاعر ملهم أو موحى له، ولذلك وقفت عند هذه الشخصية واهتمت بها، واشترطت دراسة طبيعة

العمل الشعري للكشف عن عبقرية الشاعر وجوهره.

واقترب مفهوم الشعر عند الرومانسيين من العمل التلقائي، فهو لا يستلزم مجهوداً أو صنعة، بل إن المجهود يفضي به إلى التكلّف، وتوصله الصنعة إلى الكذب، وهذا يعيدنا إلى طفولة الشعر أو بداياته إذ كان الشاعر والكاهن والعرّاف والطبيب شخصية واحدة، وكانت هذه الشخصية صلة الوصل بين عالم الخيال وعالم الواقع، وقد تناقلت العرب حكايات عن صلة بعض الشعراء بالجن، واشتقت العبقرية من وادي عبقر الذي قيل إنه مسكن الجن، وهكذا يكون الشعر في الرومانسية، كما هو في طفولته وبداياته، إنسياباً تلقائياً للمشاعر القوية الدفّاقة، بل هو ينبع من الإحساسات الجيّاشة، ولذلك كان النبع أهمَّ من الماء والشاعر أهم من الخطاب الشعري، فهو يختلف عن الآخرين، بل هو صاحب العبقرية الشعرية، ولذلك اتجهت أنظار القراء إلى هذا الإنسان اللاعادي، فكأن المؤلف هو صانع النص لا المجتمع، مع أن الرومانسيين لا ينكرون أن العملية الإنسيابية تحتاج إلى معاودة أو إعادة نظر من المؤلف.

كان الرومانسيون قد بعثوا في صورة جديدة آراء أرسطو عن الإلهام واللا شعور وعدّوهما منبع الشعر الصادق، وعدّوا الأدب مهيّأً بالفطرة أو معداً إعداداً غيبياً للتعبير عن الجمال، وأكثر النقاد تحمساً لهذه الفكرة هم دعاة الشعر الخالص، ويصر هؤلاء على أن الشعر إلهام خالص.

ولأن الشاعر على هذه الصورة فقد برزت ذاتيته وإحساساته في نظمه بروزاً واضحاً، وإذا عدنا إلى أي خطاب شعري في المرحلة الرومانسية وجدنا أن ضمير المفرد المتكلم «أنا» يهيمن عليه هيمنة تكاد تكون في بعض الأحيان كاملة، ولذلك تكون ذاتية الشاعر بارزة على السطح، ويمكننا أحياناً أن نُعيد ضمير المفرد الغائب إلى ضمير المفرد المتكلم في كثير من خطابات الشعر الرومانسي، فالشاعر يتحدث عن إحساساته، ولكنه يُحاول إخفاءها بضمير المفرد الغائب، وهذا كثير في القصائد التي تكون تحت عنوان «الشاعر»، ويمكننا أحياناً أن نُعيد ضمير المفرد المخاطب إلى ضمير المفرد المتكلم لأن الشاعر يتوجه إلى ذاته يُخاطبها، وهكذا تكون الضمائر جميعها متجهة إلى ضمير المتكلم أو الذات الناطقة في الرومانسية.

وقد نفى الرومانسيون أيّ تبعية للشاعر مهما تكن القوانين، وعدوا ذلك قيوداً شكلية،

وأطلقوا حرّية الإبداع، وهذا ما جعلهم يتجهون إلى الأغوار النفسية أو الداخل بدلاً من الاتجاه إلى الخارج أو العالم المحيط، ولذلك يحتاج الخطاب الشعري إلى وجدان مختلف وإلى قدرة تفوق قدرة الإنسان العادي، وهذا ما أغنى سلطة المؤلف ورفع مكانته ووجّه الأنظار إليه أكثر مما وجهت الأنظار إلى الخطاب الشعري ذاته.

وبما أن الشاعر يتصف بهذه الصفات الخارقة، فإن كلامه ليس عادياً، وموضوعاته مختلفة عن سواها، وهي تدور حول الإحساسات والأحلام المحلّقة في أجواء النفس الداخلية، وكانت الأزمنة مجالاً رحباً لخيالاتهم، فحلّقوا في أجواء الماضي وتحدثوا عن طفولتهم ممتدين بخيالاتهم إلى الطفولة البشرية، وكان حاضرهم جسراً امتدوا منه إلى اللامرئي، وحلّقوا في أجواء المستقبل لإستشراف المجهول، ولذلك كان الشاعر روائياً وعرّافاً في هذه المرحلة، وهذا ما يميزه من سواه.

وكان لابدّ لتدعيم سلطة المؤلف في هذه المرحلة من أن تظهر إلى جانب هذه المدرسة الأدبية مدرسة نقدية تواكبها وتعزز اتجاهها، فظهرت مدرسة التحليل النفسي التي اهتمت بالشاعر أكثر من اهتمامها بالخطاب الشعري، ورأت أن الخطاب تعبير عن شخصية المتكلم العبقري، وهو وثيقة أو صورة عن حياة صاحبه، فصار النص وسيلة والمتكلم هو الغاية، وكان فرويد -وهو زعيم هذا الاتجاه- يذهب إلى الربط بين المؤلف والشخصية التي يوجدها؛ فهو يرى - مثلاً- بأن شكسبير لم يُعبر في «هاملت» إلاّ عن عواطفه، وهو يبين بذلك صلة المؤلف بالشخصية الأدبية؛ فهما متطابقان في وجهة نظره، وأمراض الشخصية الفنية علامة على أمراض المؤلف ذاته.

وليس من الضروري أن يكون الخطاب الشعري وثيقة تدل إلى صاحبها، فقد يجسم الخطاب أفكار الكاتب وإحساساته لا حياته الحقيقية، وليس من الضرورة - مثلاً- أن تمثل بشخصية «حفار القبور» في قصيدة «حفار القبور» لبدر شاكر السياب شخصية السياب ذاته في أفكاره وإحساساته ومواقفه، وليس حفار القبور سوى شخصية فنية ابتدعها هذا الشاعر، ونحن لا نعرف من حياة السياب أنه اشتغل حفاراً للقبور، وإذا أصر أصحا هذا المنهج على ذلك، فإنه يمكننا أن نرد عليهم بسهولة:

للسياب شخصية فنية أخرى هي «المخبر» فهل هي أيضاً تمثل السياب، وللسياب قصيدة «المومس العمياء» فهل يصح أن تمثل شخصية المومس العمياء المؤلف نفسه؟ ومن هنا، يبدو أن قضية الإلهام تتصل بالشعر الغنائي الوجداني أكثر من اتصالها بالشعر الموضوعي «المسرحي والملحمي»، فالشاعر في النوع الأخير يختفي وراء الشخصيات التي يبتدعها أو الأحداث التي يرويها، ولا يستطيع المحلل الأدبي أن يجزم أو يرى أي علامة على شخصية فردية محددة تحديداً قاطعاً، ولذلك يكون الشاعر هنا مشغولاً بإنشاء شخصية ما أو رواية حدث ما، في حين هو في الشعر الغنائي الوجداني مشغول بالحديث عن إحساساته.

ولا يعني أخيراً اهتمام الرومانسية بالمؤلف أنها تهمل إهمالاً كلياً النص والقارئ، فهذا الأمر إذا جاز في الأمور العلمية فإنه لا يجوز في الأمور الأدبية، لأن المرسل والرسالة والمرسل إليه في كل عملية إبداعية أو دراسة كل لا يتجزأ، ولكن أحد هذه الأطراف يهيمن على الطرفين الأخيرين، فالشاعر يرسل رسالته إلى مرسل إليه دائماً، والقارئ هو المقصود أولاً وأخيراً في أي عملية إبداعية، ولذلك يجود الشاعر رسالته، وهو يحس ويتألم ويعبر لينقل ذلك كله إلى قارئه.

## ٢- سلطة النص:

إن انتماء النص إلى صاحبه يظل ضمن مقياس الإبداعية الفردية، وهو يدخل ضمن تاريخ الأدب أكثر مما يدخل ضمن الأدب أو العملية النقدية، ولم تبدأ سلطة النص كما يتوهم بعض الدارسين مع الألسنيين والشكلانيين والبنيويين وسواهم؛ فسلطة النص كائنة فيه منذ أن كان النص، وكلنا يذكر الحكم على شاعر من خلال بيت عين في أنه أشعر العرب في المديح أو الهجاء أو الغزل أو ما شابه ذلك في النقد العربي القديم.

إن سلطة النص في النص، ولكنها تراجعت في النقد لهيمنة المؤلف على النص، وخاصة في العصر الرومانسي الذي أولى المؤلف اهتماماته كلها، ثم عادت هذه السلطة إلى النص في عصر الألسنيين والشكلانيين والبنيويين، وإذا تلمسنا الحقيقة فإننا قد نجد سلطة النص في سلطة المؤلف، وقد نجد سلطة المؤلف في سلطة النص، لأن عملية الاتصال واحدة، ولا بد من حضور أطرافها الثلاثة شرطاً لسير عملية الاتصال، ولكن حديثنا هنا عن الهيمنة، فقد كان المؤلف نفسه في ذروة سلطة المؤلف في الرومانسية يستمد سلطته من سلطة نصّه، وكان يختفي وراءه، ولولا النص والقارئ لما نشر المؤلف إنتاجه.

ولا يلغي الكلام أعلاه عملية الفرز ودراسة كل سلطة على حدة، ولذلك لابد في حديثنا عن سلطة النص من أن نذكر أن النقد منذ القديم لم يصل إلى رأي قاطع في طبيعة العمل الأدبي: هل هو إلهام أو صناعة؟ فأصحاب الرأي الأول يذهبون إلى أن العبقرية الفردية هي التي ينبغي أن تدرس في حين يذهب أصحاب الرأي الثاني إلى أن النص صناعة وتعب وعرق وجهد، ولذلك ينبغي على الدارس أن ينظر في هذه الصناعة وحدها، وقد حاول إدغار آلان بو أن يُقلل من أهمية الإلهام ويصرح بأن كبرياء الشاعر هي التي تمنعه من الاعتراف بما يعانيه في صناعة شعره، ولذلك يترك الآخرين يفهمون أنه يقول الشعر عفو الخاطر، وهذا نوع من النشوة ومن الجنون النفسي. وعلينا أن نتذكر - هنا- أصحاب الحوليات في الشعر الجاهلي.

والمهم أن نهاية القرن التاسع عشر شهدت مرحلة نضج البورجوازية وبداية فقدانها لملامحها الثورية ودورها التقدمي، فقامت الفلسفة الوضعية لتعديل أساسي في مفهوم الأدب؛ فأسقطت هي والفلسفات الواقعية التي جاءت بعدها (المادية الجدلية - الوجودية) التصورات الميتافيزيقية عن الإلهام، وبينت أن البيئة واللغة وسواهما صنعوا الفكر الفني «توماس أرنست هيوم» (١٨٨٣-١٩١٧)، وعبّر هؤلاء عن خيبة أملهم في فردية الإنسان، وذهبوا إلى أنه شرير بطبيعته، ونادى هؤلاء بالعودة إلى الضوابط الكلاسيكية لمحاصرة الأنانية والذاتية والنوازع الشريرة، وجاهروا بالعداء للوجدانيات الرومانسية، ودعوا إلى فن موضوعي ونقد علمي مؤسس على تقدم العلوم. وحاول ت. س. إليوت فصل الأجناس الأدبية، ورأى أن الشعر ليس تعبيراً عن المشاعر، وإنما هو تخلص منها، فالشعر خلق، والخلق هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة؛ فالشعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه، لكنه لا يعبر عنه، وإنما عليه أن يجد له معادلاً موضوعياً يساويه ويوازيه، وعلى الشاعر أن يبتعد عن كل ماهو شخصي وأن ينأى بذاتيته عن فنه.

ولما جرى فصل النص الشعري عن مشاعر صاحبه وإحساساته جرى بالفعل الفصل بين النص وصاحبه، فما عاد هذا النص يدل على صاحبه تمام الدلالة، وإنما صار مستقلاً عنه، وصارت مكوّناته مختلفة عما كان في إحساسات مؤلفه، وبدأت سلطة النص تتوضح باستقلاله مع الواقعية والموضوعية وبعض المذاهب الأدبية التي فصلت بين حياة المؤلف وإحساساته وتجاربه، كمدرسة «الفنّ للفن» والرمزية، وبدأ منذ الستينيات من هذا القرن

نقدٌ جديد مضاد للنقد القديم، فعمل البنيويون على هدم الفاعل بأن عدّوه وهماً للغة، وهدمت الماركسية الفاعل بأن عدّته وهماً للمجتمع، وهدم التحليل النفسي الفاعل بأن عدّه وهماً لعلم النفس، وهكذا بدأت الحداثة بالاتجاه إلى سلطة النص أو إلى أدب بلا آباء أو بلا نماذج، فذهب فوكو إلى أن المؤلف لا وجود له، أو ليس له كل تلك الأهمية التي يهبه إياها الفكر التقليدي.

ولذلك ذهب المؤلفون وبقيت نصوصهم ووظائفها، وليس القصد من موت الإنسان أو غياب المؤلف سوى إزاحته عن النص لمعرفة النص واكتشافه؛ فليس المهم أن ندرس حياة (بودلير، رامبو، مالارميه، شوقي، حافظ، مطران...الخ) ولكن المهم أن ندرس اللعبة الفنية التي يتميز بها كل نص على حدة، ولذلك كان صموئيل بيكيت يقول: «لستُ من يتكلم، أنا متكلَّم»(Jeme Parle pas, je suis parle)، وهكذا حوّل النقد الجديد وجهة نظره من صاحب النص إلى النص، وأخذت التيارات النقدية تتخلص من سلطة المؤلف، ولذلك بدءاً من أسلوبية شارل بالي وشعرية جاكسبون ورمزية تودوروف وبنيوية ميخائيل ريفاتير ونصوصية رولان بارت وسيميائية جولياكريستيفا بدأ النص ينتمي إلى اللغة أو إلى النص ، وبدأ النص يستقل عن مؤلفه، ولذلك تحوّل الحديث من تاريخ الأدب إلى الأدب.

إن النصوصية Textualite التي قال بها بارت تعني أول ما تعنيه إزاحة المؤلف عن نصه لمعرفة هذا الكنز الذي يجثم فوقه المؤلف، وذلك لأن المؤلف ليس هو الذي يتكلم، وإنما اللغة هي التي تتكلم، وبهذا استطاع بارت من خلال النصوصية أن يجهز على نظرية «المحاكاة» الكلاسيكية التي تعد مرآة تعكس ماهو موجود في الحياة، مع أن ذلك قد بدأ في الحقيقة مع الرومانسية، ولكن النقد الألسني يعد عصر النص وسلطته، فقد خرج النقد من دائرة المنهج التاريخي لكي يدخل في المنهج الألسني التزامني، ونجم عن ذلك التركيز على النص واتخاذه جسداً مغلقاً منقطعاً عن العوامل الخارجية من تاريخية وإيديولوجية واجتماعية وسياسية ونفسيه من جهة، ومنقطعاً عن مؤلفه (سيرته - أساتذته- العصر الذي عاش فيه- بيئته- ...الخ) من جهة، وراح يُنظر إلى النص بصفته نسيجاً من العلاقات الداخلية المتشابكة وبنية مستقلة عن غيرها من البنى.

وتهمنا - هنا- العلاقة بين المنهج الألسني والشعرية، فقد فصلت الألسنية اللسان عن الكلام، وقد اقتضى ذلك فصل لغة الجماعة (المعجم - اللا شعر) عن لغة المنتج المبدع الشعرية، فاللسان هو لغة النثر والمعجم، وهو يخص المجتمع، أما الكلام فهو لغة الفرد المبدع، وهو يتميز بالانزياح أو الإيحاء أو لغة الشعر، وهذا يقتضي منا أن نبين جدلية اللسان والكلام بين الشعرية واللاشعرية؛ فاللسان هو الذي يمد الكلام بالمادة الأولية، والكلام هو الذي يهب اللسان الحيوية والحركة والحياة، وهو الذي يجعل من اللا كلام (اللسان) كلاماً، أو هو الذي يجعل من اللا شعر شعْراً، ولا يقتصر دور هذه الجدلية على ذلك، وإنما هي تتعداها إلى المزاوجة بين الأجناس الأدبية ذاتها وتوليد أجناس جديدة منها، فثمة - مثلاً- الشعر الغنائي، وهو شعر معروف عند جميع الأمم، وثمة الشعر الدرامي والملحمي، وكان لتزاوج هذين الجنسين في الشعر العربي المعاصر دور في ولادة جنس شعري جديد سميناه «القصيدة المعاصرة المتكاملة»(٣)، وهي نتيجة لا متزاج العناصر الغناية والعناصر الدرامية في بناء شعري جديد مهجن من جنسين شعريين.

وقد اتجهت المدارس الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر بالشعر اتجاهاً حاداً نحو الشكلية، فكانت الرمزية والبرناسية ثم جاءت الألسنة وجماعة الشكلانيين الروس في الربع الأول من القرن الحالي لتدفع المؤلف عن النص وتبرزه، وليكون للنص سلطة توازي سلطة المؤلف في العصر الرومانسي، واهتم هؤلاء بالأدبية، وصاغ جاكبسون منذ عام ١٩١٩ نقطة الانطلاق إلى الشعرية كلها: «إذا كانت الدراسات الأدبية تتوسم أن تصبح علماً فعليها أن تتعرف النسق كشخصية وحيدة، وستتوجه أبحاثهم إذاً لا إلى الإنتاج الفردي، لكنها تتوجه إلى البنى السردية (شكلوفسكي، توماشفسكي، بروب)، أو الدراسات الأسلوبية (إيخنباوم، تينيانوف، فينوغرادوف، باختين، فولوشينوف) والدراسات الإيقاعية (بريك، توماشفسكي)، ودراسة الأصوات (بريك، جاكبسون)، دون أن يستبعد لهذا التطور الأدبي (شكلوفسكي، تينيانوف)، والعلاقات بين الأدب والمجتمع (تينيانوف، فولوشينوف...الخ)(٤).

حاول الشكلانيون الروس أن يباعدوا ما بين الدراسة الأدبية وبين علوم الاجتماع والتاريخ والنفس وسواها، أو حاولوا أن يزيحوا هذه المناهج عن جسد النص وقد جثمت فوقه ما يزيد على قرن من الزمان، وحاولوا أن يبحثوا عن الخصائص التي تجعل من

الأدب أدباً، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح سموه «الأدبية» (La litterarite) ثم تطورت هذه الأدبية عند بارت وغريماس وسواهما.

وأهم إنجازات جماعة الشكلانيين الروس أنهم نظروا إلى النص الأدبي بمعزل عن معرفة سيرة صاحبه والمؤثرات التي شكلت تكوينه الأدبي، فأبعدوا سلطة المؤلف عن النص ليتسنى لهم تشريحه ودراسته دراسة علمية خالصة، وتطلعت دراساتهم إلى دراسة الأدب من الداخل بمنهجية علمية صارمة، ونظروا إليه بصفته بنية قائمة بذاتها، وبصفته منظومة من العلاقات المغلقة على نفسها، ثم درسوا الصفات الغالبة (المهيمنة) على النص والعلاقات التي تنتظمه. ومن إنجازاتهم أنهم لم يُعنَوْا بنشأة النص، كما أنهم لم يُعْنَوا بنشأة جنسه الأدبي، فأهملوا ظاهرة التطور، لكنهم وقفوا عند تشريحه بعيداً عن زمنه التطوري، واستخدموا المنهج المورفولوجي في وصف حركة بنية النص الداخلية، فابتعدوا عن تاريخ النص واهتموا بوجوده وتحليله.

ينتمي الشكلانيون الروس إلى المدرسة الشكلانية الجمالية، فوظيفة الأدب عندهم تقتصر على متعته الأدبية، وإن كانت هذه المتعة تحتوي في داخلها على فائدة ما، ولا يخدم الأدب عندهم غرضاً تعليمياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً، وإنما تركوا هذه الوظائف للمدرسين في مدارسهم وللفلاسفة الأخلاقيين في رؤاهم الميتافيزيقية وللباحثين الاجتماعيين في رؤاهم وقيمهم وللسياسيين فيما يرومون إليه، ولذلك برز منهم نقاد كبار أسسوا للنقد الجديد الذي ساد النصف الثاني في هذا القرن في العالم، ومنهم فلاديمير بروب في دراسته الرائدة عن الحكايات الشعبية الروسية، وهي بعنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» ورومان جاكبسون اللساني الروسي الأصل الأمريكي الجنسية الذي تعدّ دراساته أساسيات في علم اللسانيات والأدب، ولا سيما محاضراته، ومنها محاضرته التي تتحدث عن «الصفة المهيمنة» على النص الأدبي[(٥)].

ليس لدراسة هذه الجماعة أهمية في ذاتها، لكن أهميتها في أنها كانت بداية لمدرسة براغ البنيوية ومدرسة النقد الشمولي البولندية ومدرسة النقد الجديد في إنكلترا وشمال أمريكا والمدرسة الشكلية البنيوية الفرنسية، أي أنها كانت البداية والأساس في زحزحة المؤلف عن النص لاكتشافه واكتشاف علاقاته الداخلية، ولذلك فإن أي تجاوز للشكلانية

الروسية قد يؤدي إلى طمس معالم بدايات الاتجاه الشكلاني وضياع الحلقة الأولى من حلقاته، وهذا ما يؤدي إلى غموض هذا الاتجاه في النقد المعاصر في العالم.

ووصلت سلطة النص إلى ذروتها في المنهج البنيوي الذي ينظر إلى النص على أنه جميل في ذاته، مكتمل بعلاقاته الداخلية، ولذلك يقتصر دور القارئ على أن يكشف هذه العلاقات متحرراً من سلطة المؤلف وكل ما يتصل بها.

وليست البنوية مذهباً أدبياً كالرومانسية أو الرمزية، ولكنها منهج علمي تحليل وصفي يتخذه هذا الدارس أو ذاك للوصول إلى حقيقة علمية بعد أن يقوم بالتحليل والتركيب والوصف، وذلك من خلال اهتمامه ببنية النص وحدها، وإذا كانت المذاهب الأدبية تعنى بتطور النص، فالبنيوية تُعنى بدراسته وقراءته.

لكن المنهج البنيوي الواحد تفرع إلى بنيويات وبنيويين لتداخل الاتجاهات والأدوات إلى حد اختلاف المناهج حتى صار كل شخص يُشكل منهجاً على الرغم من التيارات المشتركة، وأهمها: التيار البنيوي الشكلي، والتيار البنيوي الاجتماعي (غولدمان)، والتيار البنيوي السيكولوجي، (لاكان وكريستيفا)، والتيار البنيوي الأنثروبولجي (شتراوس) والسياسي الخ، وهذه التيارات كلها تستلهم مفهومات الألسنية لتجريب إمكانات فكرة البناء.

ومع أن المنهج البنيوي لم يبق واحداً وقد تفرع إلى بنيويات وتيارات، فإنه يمكننا أن نقسمه تبعاً في النظر إلى النص إلى قسمين كبيرين:-

١- **النص منتوج لغوي**: وهذا ما قام به الألسنيون أولاً بدءاً من فرديناند دي سوسور، ومن أعلام هذا القسم رولان بارت ورومان جاكبسون وغريماس وتودوروف وسواهم، ويرى هؤلاء أن النص ينبغي أن يُدرس منبتاً عن صاحبه وعن تاريخه والظروف المحيطة به، فيرى القارئ البنيوي أن اللغة كناية عن شاشة تصدر عنها الإشارات والرموز المتصلة بسيكولوجية الكاتب، وهي تصدر عنه من دون أن يستطيع السيطرة عليها، ولذلك، هم يتعرفون إلى صاحب النص من خلال النص، ويتعرفون إلى المجتمع من خلال النص، وقد فصلوا النص عن الظروف التاريخية

التي أُنتج فيها، وهم ينظرون إلى بنية النص في وضعها السكوني، فيصفون البنيات وعلاقاتها في وضعها البنائي. وليس معنى أنهم يتعرفون إلى صاحب النص أنهم يعرفون تفاصيل حياته ودقائق أفكاره من خلال نصه، فهم يدركون أنه من المتعذر اكتشاف حياة الكاتب في عمله الفني المعاصر، فالذات الناطقة في القصيدة أو الرواية اللتين تنهجان نهج الرمز واللامباشرة غير ذات الكاتب، فليس من الضروري أن يكون حفار القبور في قصيدة السيّاب هوا لسياب، وليس من الضروري أن يكون البحار والدرويش ولعازر وسواهم في قصائد خليل حاوي الحاوي نفسه، وإلاّ كان شكسبير عاملاً وجندياً ومحامياً وإمرأة وقاتلاً وقتيلاً وسوى ذلك.. وعلى القارئ البنيوي أن يفهم جملة من الأمور المتعلقة بالنص، وأهمها:

أ- أن ينظر إلى العمل الفني على أنه بنية واحدة، وكيان واحد متميز من سواه (صلته بالوحدة العضوية)، وهو كل متوازٍ، متواشج، متداخل، ولذلك يأخذ البنيويون أنفسهم في الدرس بصرامة في تقسيم القصيدة وضبط الوحدات الكبرى المكوّنة لها استناداً إلى ما تدلهم عليه ضروب من علاقات التقابل والتوازي والتشابه والاتفاق في المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي ووفق المحور الجدولي والمحور الركني، ويبلغ الافتتان ببعضهم في التقسيم إلى حد التركيز عليه رأساً، ودراسة شتراوس وجاكبسون لقصيدة «القطط» لبودلير خير شاهد على ذلك(٦).

ب- السياق هو الأهم في نظر أصحاب هذا المنهج، فليس للكلمة أي قيمة بمعزل عن السياق، وهم لا ينظرون إلى البنية إلاّ في حالتها السكونية Synchronie لمعرفة واقع النص وتفكيكه إلى عناصره الأولية وكشف العوامل الثابتة «اللا متغيرات» التي تشكل بنيته، ولذلك كان النص عندهم بنية ثابتة قائمة بذاتها، وهو لا يقدم أي معلومات ليس فيه، فالنص منظومة مغلقة على نفسها لبناءنموذج صوري، وبذلك يتخلى الدارس عن البحث عن الموضوع والمضمون إلى البحث عن العلاقات

اللغوية وأوجه التباين للوصول إلى البنية التي تتحكم بتلك العلاقات (البنية المهيمنة)، ولذلك عد هذا القسم من البنيويين تحدياً للتاريخ واحتقاراً له، فلا يهم أصحابه سوى إيقاف التاريخ عند لحظة النص لدراسته دراسة علمية، وهم يقدّمون ماهو ساكن على ماهو متحرك، ويقدمون النص على التاريخ، وخلاصة القول في ذلك كلّه أنهم أدخلوا الشعرية ضمن اللسانيات.

٢- **النص منتوج مجتمعي**: وهذا ماقام به المفكر الماركسي الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان صاحب المنهج البنيوي التكويني في دراسة النصوص، وتتفق هذه البنيوية وتختلف عن البنيوية اللغوية في أمور أهمها:

أ- أن البنيويين التكوينيين يُشاطرون البنيويين اللغوين في إهمال المؤلف، فيرى غولدمان(٧) «أن سيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة، ما يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح. لكن يتحتم عليه ألاّ ينسى أبداً، عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقاً، فإن السيرة لا تعدو أن تكون عاملاً جزئياً وثانوياً، وإن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية»، فلا أهمية لسيرة الكاتب وشهادته ومحادثاته ورسائله في دراسة النص الأدبي عند هؤلاء، وهو - عندهم- لا يفهم عمله أفضل من فهم سواه، وإذا كان العمل متماسكاً في بنية كلية فلا يفيده الحديث عن صاحبه. أما إذا كان العمل مفككاً فإنه ينبغي على الدارس أن يبحث عن الخلل في صاحب النص ويتقصى الظروف الخارجية لحياته. والحقيقة أن هذا الفهم صادر عن الإيديولوجية الماركسية التي تنطلق من معاداة الفردية، وهي تعود بنا إلى نظرية الانعكاس؛ فالأدب عند غولدمان رؤية «والرؤيات للعالم ليست وقائع

شخصية بل وقائع اجتماعية»(٨)، والكاتب سواء عبّر عن قبوله لأحداث المجتمع أم عن رفضه لما فيه صادر في ذلك عن المجتمع نفسه، وهو يقول في هذا الصدد: «هناك، بدون شك، احتمال كبير في أن يتأثر تفكير الكاتب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه، فيأخذ شكل تكيّف، لكنه قد يأخذ أيضاً شكل ردّ فعل للرفض أو للتمرد، وقد يصبح تركيباً للأفكار التي صادفها في هذا المحيط، الخ(٩) .

ب- أعاد البنيويون التكوينيون الاعتبار للعناصر الخارجة على العمل الأدبي ومؤثراته في تكوينه للدخول في الدراسة الأدبية، ورأوا أن العمل الأدبي يستمد معناه وبنيته الدلالية من الواقع، ودرسوا بنية النص في وضعها التتابعي التطوري، وأعادوا الاعتبار للتاريخانية التي نفاها فرديناند دوسوسور والألسنيون وبعض البنيويين؛ ولذلك رأى غولدمان أن ثمة وحدة متكاملة في فهم النص وتفسيره، وذلك بين البنية الدلالية ويسميها المستوى التأويلي وبين رؤية العالم ويسميها لمستوى التفسيري، ففي المستوى التأويلي تتم دراسة داخلية للعلاقات اللغوية في النص، وفي المستوى التفسيري يتم ربط البنية بالعالم الأوسع أي البنية الذهنية، وفي هذا الربط تفترق البنيوية اللغوية عن البنيوية التكوينية، ويكون الأدب عندهم منتوجاً اجتماعياً، فتدخل بذلك الشعرية في علم الاجتماع.

## ٣- سلطة القارئ:

لم يُهمَل القارئ في أي موضوعة نقدية منذ أن كان النقد؛ فأرسطو - مثلاً- تحدّث في كتابه «فن الشعر» عن نظرية التطهير، وكان يرى أن النص هو الذي يطهر القارئ أو المتفرج ويؤثر فيه ويحوّله من حالة إلى نقيضها؛ فالمأساة تسعى إلى إثارة الرحمة والخوف لتخليص المتفرج من الانفعالات العنيفة، ومشاهدة المأساة لصاحب الانفعالات العنيفة كالدواء للمريض، فيقول(١٠): «التعرف مع التحول يُثير الرحمة أو الخوف، ونحن نعلم أن

المأساة هي محاكاة لأفعال تُثير هذه الانفعالات»، ولم يخرج النقد العربي القديم في معظمه عن هذا الدور التأثيري في القارئ، وكان هذا النقد يبين دور النص في القارئ؛ فالنص فاعل والقارئ منفعل، وهذا يعني أن اتجاه التأثير كان أحادياً؛ فهو يتجه من النص إلى القارئ، وليس للأخير أي دور هام في تشكيل النص، وظل هذا الدور السلبي حتى وقتٍ متأخر، فتولستوي - مثلاً- صوّر الناقد بصورة ذبابة تستقر على أذن جواد العربة؛ فيراها بعضهم سبباً في سرعته، ويراها بعضهم عائقاً، ولكن تولستوي يبين أن الجواد سيظل منطلقاً وجدت الذبابة أم لم توجد(١٢)، وهذه النظرة التشاؤمية والتهوينية في دور الناقد تكاد تتلاشى اليوم في الكتابات المعاصرة التي تُشير إلى العلاقة الجدلية بين النص والقارئ ودور الأخير في إنتاج النص وإعادة إنتاجه، وقد اهتم النقد في البنيوية وما تلاها بمحور النص - القارئ، وذلك لأن قارئ اليوم غيرُ قارئ الأمس وأدبَ اليوم غيرُ أدب الأمس، فتبدلت العلاقة بين القارئ والنص، وبدلاً من أن يكون القارئ منفعلاً صار فاعلاً، ولم تبق العلاقة بينهما إعلامية تبعية لاختلاف وجهات النظر في الموضوع الواحد بين الشعراء وبين القراء؛ فقد يرى القارئ دلالات النص على غير ما يراه المؤلف نفسه، ولذلك ليست هناك قراءة صحيحة تمام الصحة للنص الأدبي، وليست هناك قراءة خاطئة؛ فالقراءة تأويل ذاتي للعلامات، ولابد من القول إن العلاقة بين القارئ والنص مختلفة بين عصر وعصر، فإذا كانت علاقة تبعية في عصور الأدب الإعلامي فإنها تحولت اليوم إلى علاقة تكافؤ أو علاقة يسيطر فيها القارئ على النص إذا كان القارئ خبيراً، وهذا الأمر مجال اختلاف حسب الزمان والمكان والثقافة واللغة وسوى ذلك.

كان القارئ، في عصر سلطة المؤلف وفي الدراسات التي تُهيمن عليها حياته مستهلكاً يجلس في المقاعد الخلفية، ثم تقدّم في عصر سلطة النص وفي الدراسات التي يهيمن عليها النص التي تتوسط القاعة، ثم تقدم إلى المقاعد الأمامية في عصر سلطة القارئ، وأصبح هو ينتج نصاً على نص، أو يعيد إنتاج النص نفسه، وكأن هذا التحول الخطير في الدراسات الأدبية طويلاً وشاقاً، ولكنه كان مثمراً؛ فقد تخلص القارئ من سلطتين تحكمتا في ذائقته، فتخلص أولاً من هيمنة التاريخ وعلم الاجتماع والنفس والإيديولوجيا وسواها على النص، وتخلّص ثانياً من سلطة النص المغلق وأفقه الواحدي، وانتهى إلى أفق متعدد الدلالات احتمالي إيحائي، فلم يبق مقيداً بآراء المؤلف أو الدارسين، وصار يرى ما لا يراه هؤلاء في

الرسالة الأدبية، وصار النص جميلاً بغيره، مكتملاً بقراءاته.

وما كان هذا التحول يتم لولا إزاحة المؤلف الجاثم بقوة على نصه، وهذا يقتضي إزاحة المناهج التي تهتم بالمؤلف وإقامة مناهج حداثية وما بعد حداثية تهتم بالنص وبالقارئ، ولذلك نادى رولان بارت بـ «موت المؤلف» وهي مقولة لا تعني إلغاء المؤلف أو حذفه، وإنما تعني تحرير النص والقارئ من سلطة الظرف الراهن المتمثل بالأدب المهيمن، وهي تفتح النص على القارئ، قال بارت(١٢): ولا يزال المؤلف أيضاً يهيمن على كتب التاريخ الأدبي، وعلى السير التي تترجم حياة الكتّاب، وعلى حوارات المجلات، وعلى وعي الأدباء نفسه.. فهؤلاء حريصون أن يصلوا في مذكراتهم الشخصية بين شخصياتهم وأعمالهم. ولذا فإن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عليها في الثقافة المألوفة قد ركزت بشكل جائر على المؤلف، وشخصيته، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه.. ولا يزال قوام النقد في معظم الأحيان ينصب على القول مثلاً: إن عمل بودلير يمثل فشل الإنسان بودلير وإن عمل فان جوغ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رذيلته.. وهكذا فإن البحث عن تفسير للعمل يتجه دائماً إلى جانب ذلك الذي أنتجه، كما أن عبر المجاز الشفاف للخيال ثمة صوت دائم لشخص واحد هو صوت المؤلف الذي أدلى بمكنونه».

ويعترف بارت نفسه، بأن أصول هذه النظرية قد وجدها عند مالارميه الذي حاول أن يزلزل إمبراطيورية المؤلف، وتنبأ بضرورة وضع اللغة موضع المؤلف، لأن اللغة هي التي تتكلم لا المؤلف، «فشاعرية مالارميه جميعها إنما تقوم على حذف المؤلف لصالح الكتابة»(١٣)، ثم إن السريالية حاولت هي أيضاً قتل المؤلف بأن أقامت الكتابة الآلية التي تستند إلى اليد أكثر من الاستناد على حالة المؤلف الذهنية، ثم جاءت اللسانيات لتقوم بعملية الإجهاز على المؤلف، ثم جاء بارت ليعلن عن الدخول في عصر الكتابة والقارئ، فـ«النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ»،(١٤) ثم ينهي مقالته بقوله الرائد (١٥): «إننا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضاً رائعاً دفاعاً عما يبعده تحديداً، وما يتجاهله ويخنقه أو يدمره. ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة».

أما المناهج التي اهتمت بمحور النص القارئ فهي المناهج التي انبثقت من البنيوية أو قاربتها وشابهتها في طروحها وكانت امتداداً لها، وأهمها:

أ- المنهج السيميولوجي: هو أوسع من المنهج اللساني، وهو يتضمن اللساني واللالساني، وقد جاء بعد الحاجة إليه لتلاؤمه مع قصيدة الكتابة وما شابهها مما يركز على المنظور والمسموع معاً، وبعد أن صارت الصفحة لوحة يقرؤها المتلقي بأذنيه وعينيه في لحظة واحدة، وبعد أن أصبح البياض يستحوذ على اهتمام القارئ، وصار للبياض وللفراغ إيقاعهما الدلالي، وصار للسواد هندسته الشعرية، وخاصة فيما يتصل بالتشكيلات المختلفة للأسطر وطولها وقصرها، فصار الصمت يتكلم، واختلفت الدلالات باختلاف القراء وتأويلاتهم.

ب- المنهج التأويلي: منهج قديم يتعلق بتفسير الكتب المقدسة والقوانين القديمة في تفسير النصوص، وينطلق من وحدة العمليات الثلاث: الفهم والتفسير والتطبيق؛ فالأفق حد تاريخي وشرط لكل تجربة محتملة، وهو عنصر مكون للمعنى في التأويلية في الفعل البشري والفهم الأول للعالم، وتتبلور الآن جماليات التلقي في نظريات القراءة والتأويل.

ج- المنهج التداولي: يُعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة ووصف وظائف الأقوال اللغوية من خلال إجراءات التواصل، ويهمنا هنا التداولية اللغوية التي تُعنى بالوصف النحوي للنصوص، وهي تُعنى اليوم بالعلاقة بين المتكلم والمتكلم إليه وبردود فعل المخاطبين، أو بتحليل العلاقة بين النص والقارئ.

د- المنهج التفكيكي: هو منهج الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك ديريدا الذي رأى أن الكتابة حياكة أو حبك الخيوط على نحو يحقق الوظيفة الأدبية، ولذلك تغدو وظيفة القارئ تفكيك هذا النسيج لمعرفة خيوطه التي حددت طبيعته.

هذه صورة عن الدراسات الأدبية التي نراها في القراءات الشعرية، وهي توضح تطور هذه الدراسات من الاهتمام بالمؤلف إلى الاهتمام بالنص إلى الاهتمام بالقارئ أو الاهتمام بمحور النص - القارئ.

# هوامش الدراسة

1. Voir: JAKOBSON (ROMAN - Essais de linguistique generale traduit par Nicolas Ru wet - ed, - Minuit - 1978 - PP. 213-214.

٢- للتوسع في هذا المجال، انظر كتابنا: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - دمشق- منشورات إتحاد الكتاب العرب - ١٩٩٤م - ص ص ٢٣ - ٣٣.

٣- للتوسع في هذا المجال ، انظر دراستنا: القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية - رسالة دكتوراه - جامعة دمشق - ١٩٨٦م.

4. OSWALD (DUCROT), TODOROV (TZVETAN) - Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage - Seuil - 1972-P.110

5. Voir: JAKOBSON (ROMAN) - Huit questions de poetique - ed. du Seuil - 1977 - P.P. 77-85. (traduit de langlais por ANDREJARRY).

6. i,id,. P.P. 163-188.

٧- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (مجموعة من المؤلفين والمترجمين) - بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط٢ - ص١٦.

٨- نفسه - ص١٤.

٩- نفسه - ص١٥،

١٠- فن الشعر - تر. عبدالرحمن بدوي - بيروت - دار الثقافة - ١٩٥٢ - ص٣٢.

١١- انظر: هايمن، ستانلي - النقد الأدبي ومدارسه - تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم - ١/٢٤٤ و ٢/١٠٠.

١٢- موت المؤلف - نقد وحقيقة - تر. منذر عياشي - الرياض - دار الأرض - ط١ - ١٤١٣هـ - ص١٣.

١٣- نفسه - ص ١٤، ويلاحظ الخطأ اللغوي في الترجمة، فالصالح نقيض الطالح، والأصح أن يقول «لمصلحة الكتابة».

١٤- نفسه - ص١٩.

١٥- نفسه - ص٢٠.

# العلاقة بين الكاتب الروائي وبطله
## دراسة تطبيقية في الرواية السعودية

* حسن حجاب الحازمي

## مدخل

تُعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية قرباً من الواقع، ذلك أن الروائي يسعى من خلال عمله إلى تقديم صورة موازنة للواقع، فيحرص على تقديم شخصيات شبيهة بالشخصيات الواقعية، بل يسعى جاهداً لإكسابها صفة الواقعية من خلال شكلها وحركاتها وأقوالها وأفعالها، ومن خلال جعلها تخوض أحداثاً تشبه الأحداث الواقعية، وتتحرك في بيئة، مكانية وزمانية واجتماعية، تُشير إلى الواقع.

من هنا، فإن الكاتب مهما سعى إلى أن يكون حيادياً فلا بد أن يظهر شيء من شخصيته أو تجاربه أو ثقافته، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة، على بعض شخصياته، أو إحداها؛ وليس ببعيد عنا شخصية (كمال عبدالجواد) التي مازالت تُلاحق

(نجيب محفوظ) حتى يومنا هذا وشخصية (مصطفى سعيد) التي تتشبث بتلابيب (الطيب صالح) في كل لقاء صحفي أو مقال نقدي، وغيرهم وغيرهم.

وسأحاول في هذه الدراسة تلمس هذه العلاقة بين الكاتب وبطله، من خلال بعض الروايات السعودية التي لمست فيها علاقة قرب واضحة بين الروائي وبطله تختلف قرباً وبعداً بين رواية ورواية، واخترت لها ثلاثة محاور:

أولاً: العلاقة بين شخصية الكاتب في الحياة، وشخصية بطله في الرواية.

ثانياً: ثقافة الكاتب وأثرها في شخصية بطله.

ثالثاً: موقف الكاتب من بطله.

## أولاً: العلاقة بين شخصية الكاتب في الحياة وشخصية بطله في الرواية:

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ".. إن الكاتب -أياً كان نوع العمل الأدبي الذي يكتبه- يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبّر عن كثير من آرائه وأفكاره، وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان في بناء عمله الفني، ومِنْ ثَمَّ كانت الحقيقة النفسية التي تقول: إن فهمنا لشخصية الكاتب -إذا كان ذلك متاحاً- يُساعدنا كثيراً في فهم عمله الأدبي وتفسيره"(١).

فإذا كان هذا الكلام يصدق على الأدب بعامة، فإنه يصدق بصورة أكبر على الرواية التي يُحاول الكاتب من خلالها أن يقدم صورة موازية للواقع، فيوجد شخصيات تشبه الشخصيات الواقعية، وأحداثاً تشبه الأحداث الواقعية، وبيئة -مكانية وزمانية واجتماعية- تُشير إلى الواقع، ولكي ينجح في ذلك فعليه "أن يتقيد بمجال خبرته، وألاّ يعرض للموضوعات التي تنقصه الخبرة الشاملة العميقة بها.. ومجال القاصّ هو عناصر التجربة الإنسانية التي عرفها أو خبرها، ولهذا يستطيع أن يتمثلها تمثلاً فنياً صحيحاً، وهذا المجال يتوقف على طبيعة الكاتب، وعلى بيئته الأولى"(٢).

ومن هنا قيل إن القصة "لا ترتبط بواقع الحياة في المجتمع فحسب، بل ترتبط

في المقام الأول بواقع حياة الكاتب؛ لأنها جزء منه، وأثر مباشر لوقع الحياة وخبراتها على وجدانه"(٣).

ومن هذا المنطلق سأدرس تأثير حياة الكاتب وخبرته في الحياة على شخصية بطله في العمل الروائي، مستعيناً بالعمل الروائي في المقام الأول، وبما عرفته عن حياة الكاتب نفسه من خلال كتب التراجم التي ترجمت له، واللقاءات الصحفية التي أجريت معه، وماقاله النقاد حول هذه العلاقة، لنرى إذا ما كانت هناك علاقة مباشرة أو غير مباشرة تربطه بشخصية بطله.

وقد تبين لي من خلال تحليلي لعدد من الروايات السعودية وجود علاقة واضحة بين عدد من الكتاب وأبطالهم، تختلف قرباً وبعداً بين رواية وأخرى.

ففي روايتي "ثقب في رداء الليل"، و «سفينة الضياع» لإبراهيم الناصر نجد أن حياة بطل الروايتين «عيسى عمار النجدي» تكاد تكون صورة من حياة الكاتب لاشتراكه معه في كثير من محطات حياته المهمة؛ ولكي نقف على ذلك بدقة، فسأعرض الأحداث البارزة في حياة البطل، وأقارنها بالأحداث البارزة في حياة الكاتب كما وردت في الكتب التي ترجمت له.

فـ «عيسى عمار النجدي» -كما هو واضح من اسمه- من نجد، لكنه لم يعش طفولته في نجد، وإنما انتقل مع والده وأسرته إلى بلد عربي شقيق، كما يقول الراوي في رواية «ثقب في رداء الليل» ، واستقرت الأسرة في بلدة رمز إليها الراوي بالرمز (ز): "عرفت عيسى في (ز)، وهي بلدة صغيرة تحتضنها الصحراء بوله كبير حتى لتكاد تزدردها"(٤).

ومع أن الراوي لم يذكر اسم البلدة الصغيرة، ولا القطر العربي الشقيق، لكن النقاد رجحوا أن القطر العربي الشقيق هو العراق(٥). والبلدة التي قضى فيها البطل

طفولته وصباه، وتلقى تعليمه الأولي فيها هي قرية الزبير، ثم انتقل بعد أن أنهى المرحلة الإعدادية إلى مدينة مجاورة؛ ليكمل دراسته الثانوية، لكنه لم يجتز الصف الأول الثانوي حيث قضى فيه عامين دون أ ينجح، وذلك لما أحدثته المدينة من تغيير كبير في شخصيته(٦).

أما الرواية الثانية «سفينة الضيا ع» فإنها تعرض حياة «عيسى» بعد أن عاد إلى وطنه واستقر به المقام أخيراً في الرياض؛ ليعمل مديراً لمكتب مدير أحد المستشفيات، وذلك بعد رحلة طويلة مع المعاناة والأعمال المختلفة قضاها في المنطقة الشرقية قبل أن ينتقل إلى الرياض، لكن الراوي لم يتوقف طويلاً عند هذه المعاناة، وإنما أشار إشارة عابرة في نهاية الرواية حينما كان البطل يتأهب للسفر، ويفكر في العودة إلى المنطقة الشرقية للبحث عن عمل بعد أن قرر ترك العمل في المستشفى قبل أن يُطلب إليه ذلك، حينها أخذ في تذكر أيامه السابقة "وانداحت أفكاره كالشلال لترسم له خطوط ماضية، المليء بالكرب والتسكع والسأم، عمله في البواخر لمدة اثنتي عشرة ساعة يومياً.. دموع أمه الجزعة.. وترك هذا العمل المضني من أجل دموعها المخضلة..."(٧).

لقد جعلت ممارسته لشتى الأعمال من حياته حقل تجارب، كما يقول الراوي، ولذلك، فكّر في أن يستقل القطار إلى المنطقة الشرقية لتوفر الأعمال هناك، ولأنه يعرف أكثر رجال الأعمال في حقل المقاولات، فطالما شجر بينه وبينهم خلاف أدّى إلى طرده من العمل(٨).

بهذه الإشارات العابرة لخّص الراوي معاناة البطل قبل أن يستقر به المقام في الرياض ليعمل سكرتيراً للمدير العام في أحد المستشفيات –لم يُشر الراوي إلى اسمه– ثم قدمت الرواية الأيام الأخيرة للبطل في المستشفى، وما حدثت فيها من تطورات قادته إلى ترك العمل، ولست هنا بصدد الحديث عن تفاصيل الرواية، فقد سبقت الإشارة إلى

ذلك[٩]. ولكنني أردت أن أشير من خلال الرواية إلى أهم الأحداث في حياة «عيسى عمار النجدي» بعد عودته إلى وطنه، وهي أحداث إذا ضممناها إلى الأحداث البارزة في حياة «عيسى» في الرواية السابقة، فسنجدها تكاد تنطبق على الأحداث المهمة في حياة الكاتب نفسه.

فالكاتب، كما تقول ترجمته: "ولد سنة (١٣٤٩هـ) بمدينة الرياض (أما موطن أسرته فقرية جلاجل من أعمال إقليم سدير في أواسط نجد) حصل على الدراسة الابتدائية في العراق سنة (١٣٦٦هـ)، ثم اتجه إلى الظهران فالتحق سنة (١٣٦٩هـ) بالعمل في شركة الزيت العربية الأمريكية بأجر عامل يومي، ثم التحق بشركة مدّ الأنابيب (التابلاين). وفي سنة (١٣٧١هـ) جرّب العمل مع بعض المقاولين في الوظائف الحسابية، ثم عرض عليه الالتحاق في تفريغ السفن بميناء الدمام وكان أشقها جميعاً."[١٠]. ثم اتجه من الشرقية إلى الرياض ليعمل في أحد المستشفيات، وفي نهاية عام (١٣٨٠هـ) طلبت وزارة المواصلات نقل خدماته إليها ، فكلف بالإشراف عل مكتب الإ علام والنشر الذي أنشأته الوزارة ذلك الحين، وتولى مسؤولية مجلة (ندوة المواصلات) التي أصدرتها الوزارة آنذاك، ثم نقلت خدماته إلى وزارة التجارية والصناعة بطلب منها، حيث قام بعمل سكرتير لوكيل الوزارة[١١].

ومن خلال هذه الترجمة نستطيع أن نُشير إلى أوجه الشبه بين الكاتب وبطله، فالكاتب من نجد، وكذلك البطل، والكاتب حصل على الدراسة الابتدائية من العراق، وكذلك فعل «عيسى» مع فارق بسيط، وهو أن «عيسى» واصل حتى الصف الأول الثانوي، بل إن الفترة الزمنية التي كان البطل فيها يدرس في العراق، تكاد تكون نفس الفترة التي درس فيها الكاتب في العراق، فالرواية تُشير عدة إشارات إلى الحرب العالمية الثانية[١٢]، مما يعني أن أحداث الرواية كانت في تلك الفترة الزمنية، والكاتب

حصل على دراسته الابتدائية في العراق عام (١٣٦٦هـ)، وحينما عاد الكاتب إلى وطنه أقام في بداية الأمر في المنطقة الشرقية (الظهران)، ومارس عدة أعمال، منها العمل مع بعض المقاولين، والعمل في الميناء في تفريغ السفن، كما تقول ترجمته، وكذلك فعل «عيسى»، فحينما عاد إلى وطنه استقر في المنطقة الشرقية، وعمل في أكثر من عمل حتى غدت حياته حقل تجارب من كثرة ما مارس من أعمال، ومن ضمن تلك الأعمال: عمله في البواخر، وعمله في المقاولات[١١] مشتركاً في ذلك مع الكاتب.

وحينما ترك الكاتب المنطقة الشرقية اتجه إلى الرياض، وعمل في واحد من مستشفياتها، وكذلك فعل «عيسى» حيث ترك المنطقة الشرقية، واتجه إلى الرياض ليعمل «سكرتير المدير العام، ومساعد رئيس المكتب»[١٤] في أحد مستشفيات الرياض -لم يصرح الراوي باسمه- وسواء أكان المستشفى الذي عمل فيه «عيسى» هو نفسه المستشفى الذي عمل فيه الكاتب أم لم يكن؟ فإن كون البطل يعمل بعد استقراره في الرياض في مستشفى -مشتركاً في ذلك مع الكاتب، وكون الكاتب ينجح في نقل تجربة البطل في هذا المستشفى، وينجح في تصوير حياة العاملين فيه، وما يصادفونه من مشكلات ينهض دليلاً واضحاً على تأثير حياة الكاتب وتجربته الشخصية على بطله.

وهكذا يتضح لنا من خلال ما تقدم مدى التقارب الكبير بين شخصية الكاتب في الحياة، وشخصية بطله «عيسى عمار»، إذ أن الأحداث البارزة في حياة البطل هي ذاتها الأحداث البارزة والمهمة في حياة الكاتب، وليس ذلك فحسب، بل إنهما يشتركان في كثير من التفاصيل الصغيرة، كمصادر الثقافة، والهوايات، فـ «عيسى» -كما ورد في رواية «ثقب في رداء الليل» كان مولعاً بالقراءة منذ صغره، وكان جده يشجعه على ذلك، ويفتح له أبواب مكتبته لينهل منها ما يشاء: "لم يكن عيسى قد أقلع عن عادة قديمة، عادة التسلل إلى مكتبة جدة، وكان جده غالباً يستقبله هاشاً بمقدمه، فيطوقه معانقاً، ثم يسحبه من يده، ليزحفا بين صفوف المكتبة، وقد اكتظت أرفقفها بأمهات

الكتب التي كان جده يعى في البحث عنها، ويبدأ جده بإغرائه قائلاً: لدي مجموعة من الكتب النادرة وصلتني هذا الأسبوع، إنها سلسلة نافعة لأمثالك من هواة الأدب"(١٥).

وقد ذكر الكاتب في لقاء صحفي أجري معه بأنه كان مولعاً بالقراءة منذ صغره، وأنه كان يستفيد من مكتبة جده، وذلك في اللقاء الذي أجري معه في جريدة (الجزيرة)، حيث سئل عن بداياته فأجاب قائلاً: "..لقد نمت رغبة القراءة في نفسي منذ مراحلي الدراسية الأولى، فكنت أحصل على بعض الكتب التراثية من مكتبة جدي غفر الله له.."(١٦).

والكاتب -كما هو معروف- يكتب القصة القصيرة، وقد صدرت له عدة مجموعات قصصية، ويكتب المقالة أيضاً، والصحف والمجلات المحلية فيها عدد من مقالته الأدبية والاجتماعية(١٨).

وكذلك كان «عيسى عمار» فقد فاز في مسابقة القصة القصيرة التي أجرتها مدرسته الثانوية التي كان يدرس فيها(١٩)، مما يعني أنه يمارس كتابة القصة القصيرة، وهو كذلك يكتب المقال إلى جوار كتابته للقصة القصيرة، كما يتضح ذلك من خلال إجابته على السؤال الذي وجهته إليه المرضة «عبير» عن نوعية الكتابة التي يمارسها قائلاً: "هذا يرجع إلى نوع ما يتسنى لي قراءته.. أُعالج كتابة القصة القصيرة، وأخرى تستفزّ مشاعري تصرفات الحمقى في وطننا، فأصب عليهم جام غضبي، بينما يشحنني بحث فلسفي بأفكار معقدة، فأحاول أن أنسج على منواله رأياً وإن كان غائم المعالم، بيد أنه يسجل الإرهاص الفكري الذي أعانيه.."(٢٠).

ولكن هل يعني هذا التشابه الكبير بين بطل روايتي «ثقب في رداء الليل» و «سفينة الضياع»، وكاتبهما الأستاذ إبراهيم الناصر أن «عيسى عمار النجدي» هو إبراهيم الناصر؟ لا أستطيع أن أجزم بهذا، ولكنني أستطيع أن أجزم بأن جزءاً كبيراً

من تجربة الكاتب الشخصية انعكس، أو أسقط على البطل، لدرجة بدا معها التشابه كبيراً بين شخصية الكاتب في الحياة وشخصية بطله في الرواية.

أما روايته الثالثة «عذراء المنفى»، فلا نجد مثل هذا التشابه الكبير بين الكاتب وبطله، ولكننا لا نعدم وجود تأثير طفيف من حياة الكاتب على بطليه في هذه الرواية أيضاً، فالأستاذ إبراهيم الناصر حينما التحق عام (١٣٨٠هـ) بالعمل في وزارة المواصلات كلّف بالإشراف على مكتب الإعلام والنشر الذي أنشأته الوزارة، وتولّى مسؤولية مجلة «ندوة المواصلات» التي أصدرتها الوزارة إذ اك[٢١]؛ ولعلّ هذه التجربة في مجال العمل الإعلامي والصحفي هي التي جعلته يختار لـ «زاهر علوي»، و «بثينة حمزة سعيد» بطلي رواية «عذراء المنفى» مهنة الصحافة لتكون مهنتهما، فجعل العمل الصحفي، وما يحدث فيه من لقاءات وإعداد، وتخبط لشكل الصفحات وهيئتها، وردود فعل القراء، والحوارات الصاخبة حول كل ذلك محوراً للرواية بأكملها، مستفيداً من خبرته الصحفية التي أتاحت له أن يقف على خفايات العمل الصحفي والإعلامي.

أما في الرواية الرابعة «غيوم الخريف» فقد ابتعد ببطله تماماً عن تجربة حياته، واختار بطلاً أميّاً لا يحمل حتى الشهادة الإبتدائية، وإن كان هناك بينهما من اشتراك فهو في البيئة المكانية التي ينتميان إليها معاً.

فإذا ما نتقلنا إلى كاتب آخر، وهو الأستاذ أحمد السباعي، فإننا سنجد أن «فكرة» بطلة روايته الأولى التي تحمل نفس الإسم «فكرة» كانت قريبة جداً إلى شخصية الكاتب، بل إن الأفكار والرؤى التي تبنتها «فكرة» هي في واقع الأمر أفكار السباعي ورؤاه نجدها مبثوثة في كثير من كتبه[٢٢].

ومع أن السباعي اختار لروايته أنثى لتقوم بدور البطولة، وجعل أحداث حياتها وتجربتها بعيدة عن أحداث حياته وتجربته الشخصية، إلاّ أنه لم يستطع أن ينجو ببطلته من أسر أفكاره وآرائه، فبدت البطلة معبّرة عن أفكار الكاتب وفلسفته في الحياة،

فإذا كانت «فكرة» -كما قال عنها الكاتب- على غلاف الرواية "هازئة بقواعد الحياة، وكان لا يغريها من جمالها ودعتها ما يُغريها في الرأي مصدره المنطق الصحيح"، فإن الكاتب كان كذلك لا يقرّ المباءئ التي لا يقرها عقل أو منطق، كما ذكر ذلك عن نفسه في كتابه «أيامي»(٢٣).

يُضاف إلى ذلك أن «فكرة» خلال الرواية كلها كانت تمارس نقد مجتمعها، وعاداته، وتقاليده التي لا يقرها دين أو عقل أو منطق، ومن ذلك انتقادها لبعض العادات المصاحبة للزواج(٢٤)، كعدم السماح للخاطب برؤية خطيبته، والإسراف والترف الذي يصحب حفلات الزواج، وانتقادها لأسلوب التربية المعتمد على العنف(٢٥)، وغير ذلك من الانتقادات التي حفلت بها الرواية، والتي كانت في مجملها آراء الكاتب وانتقاداته(٢٦) نجد كثيراً منها في كتبه، وخصوصاً كتابه «أيامي» الذي تحدّث فيه عن حياته، وتجربته الشخصية، وانتقد فيه الطريقة التي رُبِّيَ بها بكلام يكاد يتطابق مع ما قالته «فكرة» عن طريقة التربية، وأسلوب التعامل مع الأطفال والمنحرفين(٢٧). ثم إن هذا الدور النقدي الذي مارسته «فكرة» هو في حقيقته نفس الدور الذي كان يمارسه الكاتب في صحيفة «صوت الحجاز» التي كان يرأس تحريرها، وهوما أكده بنفسه إذ يقول: "وكنت أحد المتحمسين لقضايانا الاجتماعية أتمنى لو استعطت أن أفرغ كل ما يدور في رأسي من أفكار شابة، وأن أذيبها حروفاً مقروءة في مقالي الرئيسي، ولكن البيئة لا تميل لمثل هذا الشطط، فقد عاشت محافظة بكل ما في هذا من معنى، وهي تأبى عليك إلاّ أن تعيش رزيناً، وأن تخنق في نفسك صبوة الشباب لئلا تزحف على ما ألفت، أو تهاجم ماورث.

كان يصرخ بي الصارخ وأنا أمشي في عرض الطريق على أثر كلمة نشرتها انتقد فيها بعض تقاليدنا (يا جماعة فضحتونا الله يفضحكم يا شباب.. عسى النار

تشب فيكم ونستريح منكم!!!)، فإذا قلت إن الناس تقدرنا أكثر إذا كنا صريحين مع أنفسنا، وأننا لا نتقدم سلم الحياة إلاّ إذا تكاشفنا بما نحس من أدوائنا، فسوف لا تسمع ما يقنعك أو يرضي:"(٢٨).

وقد أكد الدكتور منصور الحازمي الصلة الوثيقة بين الكاتب وبطلة روايته «فكرة» حينما ربطها بـ «جميل» بطل قصة «أبو زامل» هذه القصة التي كانت تتحدث عن حياة الكاتب تحت اسم مستعار، ثم لما أعاد طباعتها حملت اسم (أيامي)، وأبدل اسم البطل باسمه الحقيقي، يقول الدكتور الحازمي: "إن ثمة علاقة وثيقة بين جميل -بطل قصة (أبو زامل) وبين فكرة بطلة روايته (فكرة)؛ إذ إن كليهما على الرغم من اختلافهما في الجنس -التذكير والتأنيث- متفقان في الفلسفة والمنزع والروح، ففكرة كما لخّص الكاتب شخصيتها على غلاف كتابه فتاة (هازئة بقواعد الحياة.. لا يغريها من جمالها وفتنتها ما يغريها في الرأي مصدره المنطق الصحيح)، وكذلك أبو زامل لخصّه المؤلف في آخر كتابه بأنه لا يقرّ المبادئ التي لا يقرها عقل أو منطق. إن القصتين تعبّران عن شخصية الكاتب نفسه، وتجسدان آراءه في شتى شؤون الحياة والمجتمع والفكر"(٢٩).

ولعل فيما قاله ابنا الكاتب (أسامة وزهير السباعي) في تقديمهما للرواية في طبعتها الثانية ما يؤكد ذلك، إذ يقولان: "و (فكرة) البطلة لم تكن إلاّ نموذجاً لأفكار المؤلف، فما علمنا أن هناك فتاة تُسمى (فكرة)!... فكرة إذن، فلسفة ومبادئ، أكثر منها فتاة تعيش بين السهول، وتنتقل بين الجبال!

إنها رواية قدّمها إلى القارئ لتحمل فلسفته، ونظرياته في إصلاح المجتمع على لسان (فكرة) الفتاة..."(٣٠).

أما بطل روايته الثانية «صحيفة السوابق» فقد كان تجسيداً لفكرة ردّدها الكاتب كثيراً في كتاباته، ومؤدى هذه الفكرة أن المجتمع بإمكانه أن يحتوي المجرمين، وأن

يعيدهم أشخاصاً أسوياء مثاليين في أخلاقهم وتعاملهم، وذلك إذا ما أحسن أفراد المجتمع التعامل معهم، وأدركوا أنهم لم يولدوا مجرمين، وإنما تنشئتهم وطريقة تربيتهم الخاطئة والظروف المحيطة بهم هي التي صنعت منهم مجرمين.

الفكرة وردت في روايته «فكرة» على لسان بطلة الرواية[٣١] كما وردت في كتابه (أيامي)[٣٢]، وقد حاول في هذه الرواية «صحيفة السوابق» إثبات صحتها من خلال حياة بطل الرواية[٣٣] «علوة» الذي انحرف الى السرقة نظراً للملابسات الكثيرة التي أحاطت بتنشئته، ثم لما وجد من يتفهم ظروفه وحالته النفسية، ويحاول جاهداً أن يعيده إلى الطريق المستقيم بكل روية وحكمة، رجع إلى صوابه، واقتنع بهذا الطريق الجديد، وسار فيه بكل إصرار على الرغم من الصعوبات التي واجهته، لكنها لم تلن قناته، وصمم على الكسب الحلال، واستطاع في النهاية أن ينجح وأن يصبح من كبار التجار، وأن ينسى الماضي بضياعه وبؤسه، ويتحول إلى رجل آخر شعاره الاستقامة والعفة.

وبالإضافة إلى أن تجربة البطل كانت تجسيداً لفكرة ردّدها الكاتب كثيراً في كتاباته، ومحاولة لإثبات صحتها، إلاّ أن الكاتب ايضاً قد استفاد من جزء من تجربته الشخصية في الحياة، وأدخلها ضمن تجربة البطل، وهذه التجربة هي محاولة البيع في سوق الخضار والفاكهة، فالكاتب بعد أن مات والده وأصبح هو عائل الأسرة وربّها حاول أن يشتغل في التجارة، وخاض عدة تجارب منها بيع الخضار والفاكهة، وإنشاؤه لمحل صغير يبيع فيه الشاي والسكر وبعض المواد الضرورية، يقول الكاتب عن هذه التجربة: "بكرت في صبيحة اليوم التالي إلى سوق الجملة للخضار والفاكهة (الحلقة) على أمل أن أضع الجنيه في بضائع بالجملة، أستطيع توزيعها فيما بعد مفرقة، فلم أجد زبوناً لما اشتريت إلاّ بأقل مما دفعت، فلم أيأس، وعاودت الكرة يوماً بعد يوم، فلم يكن حظي بأوفر منه في اليوم الأول. ولا زمني سوء الحظ، أو صدفه السيئة كلما

احترفت مهنة، أو حاولت عملاً، حتى افترح أحد أقربائي أن أهيئ لنفسي دكاناً صغيراً، وأقرضني بعض المال، ونصحني أن أجمعه إلى ما بقي عندي من أنقاض الجنيه السابق، فأنظم به بقالة محدودة عساني أستطيع النجاح النسبي.. هيأت الدكان، وزودته بما أملك من إمكانيات، ورحت أدعو الله في سري أن يجعله نقطة فاصلة في حياتي، ولكن الله -جلت عظمته- كان قد أراد لشأني غير ما أريد، وهيأني لغير ما أعددت، فلم تبدر علامة لنجح الدكان، ولم أجد من إقبال الزبون ما يغريني بالثبات، أو يحملني على الاستمرار(٣٤).

وقد خاض «علوة» بطل رواية «صحيفة السوابق» تجربة مشابهة، فهو حينما خرج من السجن مقتنعاً بآراء الشيخ -الذي تفهم علته وعرف كيف يداويه(٣٥)- ومصمماً على الكسب الحلال مهما بلغت معاناته، طرق عدة أبواب، وجرّب أكثر من عمل، لكن أصحاب هذه الأعمال ما إن يعلمون بنبأ سابقته وسجنه حتى يطربونه، ثم هداه تفكيره إلى أن يترك مكة، ويتّجه إلى جده ليبدأ حياة جديدة، حيث لا يعرفه هناك أحد، وكانت أول محاولته في جدة هي الاتجاه إلى حلقة الخضار والفاكهة: "وقصد من توه إلى حلقة الفاكهة، فاشترى بضاعة من الكراث بجميع ما يملك، ثم انتحى إلى ناحية من الطريق فقسمها إلى حزم، وانطلق ينادي في الصباح الباكر معلناً عن بضاعته بصوت عارم أودعه كل آماله في الحياة.

وأحصى نقوده في نهاية اليوم فوجد أن مجيدياته أوشكت أن تتضاعف، فشجعه هذا على استئناف العمل، وإضافة شيء من الليمون إلى بضاعة الكراث، ودام عمله في الكراث والليمون أياماً وجد في نهايتها أن نقوده تتسع إلى إضافة نوع أو نوعين، فلم يتلكأ في المزيد ولم يبخل بجهده فيه.

ووجد مع الأيام زواية صغيرة تنحرف في رأس زقاق يطل على أحد الشوارع الرئيسية، فاحتلها ببضاعته، واستطاع أن يعرض بضاعته فيها على أنظار المارة، وأن

يستغني عن التجول .. وتوسعت أعماله بعد عام قضاه في تجارته الجديدة، واستطاع أن يضيف إلى أصنافه أصنافاً حتى تعددت الأنواع في دكانه، وتفاقمت أرباحه.."(٣٦).

لقد نجح البطل فيما أخفق فيه الكاتب، وهكذا نجد أن الكاتب حقق من خلال تجربة بطله شيئين مهمين وثيقي الصلة بأفكاره وتجربته:

أولهما: أنه أثبت من خلالها -بصورة عملية- صحة الفكرة التي طالما ردّدها -نظرياً- في كتاباته.

وثانيهما: أنه حقق من خلال بطله النجاح التجاري الذي أخفق فيه.

فإذا ما انتقلنا إلى كاتب آخر وهو الأستاذ حامد دمنهوري، فإننا سنجد تقارباً أيضاً بين شخصية الكاتب في الحياة، وشخصية بطل روايته «ثمن التضحية»، فـ «أحمد عبدالرحمن» بطل هذه الرواية من مكة المكرمة سافر بعد تخرجه من مدرسة تحضير البعثات إلى مصر لمواصلة دراسته، واختار كلية الطب مجالاً يتخصص فيه، وعاد بعد أن أنهى دراسته بنجاح إلى وطنه ليتزوج من ابنة عمّه «فاطمة» التي كان قد عقد قرانه عليها قبل سفره للدراسة في مصر،(٣٧) ومن صفات البطل التي أبرزتها الرواية بوضوح الحياء والخجل والأدب الجم، والميل إلى الهدوء والصمت(٣٨).

فإذا ما أجلنا النظر في حياة الكاتب من خلال الكتب التي ترجمت له(٣٩). فسنجد أنه هو أيضاً من مكة المكرمة، وقد ابتعث إلى مصر، وحصل على الليسانس في الآداب من جامعة الإسكندرية، وعاد إلى وطنه ليعمل مدرساً بمدرسة تحضير البعثات(٤٠) بمكة المكرمة -نفس المدرسة التي درس فيها البطل- وقد ذكر الأستاذ عبدالله عبدالجبار في مقدمة الطبعة الأولى للرواية(٤١) بأن الكاتب تزوّج من ابنة عمّه

كما فعل بطله، وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب يشترك مع بطله في صفاته الخُلقية، فهو حيي مهذب هادئ الطبع رزين المواقف(٤٢). ولعل هذا التشابه الكبير بين الكاتب وبطله هو الذي حدا بالدكتور الحازمي إلى أن يقول عن الدمنهوري وروايته: "كان أديباً ملتزماً حيياً مهذباً، هادئاً وذا أخلاق فاضلة، ورواية (ثمن التضحية) صورة طبق الأصل لشخصيته، إنها أقرب إلى السيرة الذاتية(٤٣).

كما حدا بالاستاذ عبدالله عبدالجبار إلى أن يقول: "وبطل هذه القصة، يدوس على قلبه، ويضحي بحبه في سبيل الزواج بإحداى بنات وطنه، يضرب لشبابنا مثلاً رائعاً عن الواجب المقدس حيال فتيات الوطن.. وأديبنا نفسه لم تند عنه فلسفته، فهو متزوج من ابنة عمه، ولعل لوناً أو ألواناً من الصراع في قصته هذه تمثل طرفاً أو أطرافاً من حياته العاطفية(٤٤). لكن على الرغم من هذا التشابه الواضح بين الكاتب وبطله، فإنني لا أستطيع أن أجزم -كما فعل الدكتور الحازمي- بأن بطل الرواية صورة طبق الأصل لشخصية الكاتب، وذلك لأن الكاتب لم يكتب سيرته الذاتية حتى تتسنى للباحث المقارنة على ضوء تفاصيل دقيقة تكشفها السيرة الذاتية، وكل مابين يدي عن حياة الكاتب معلومات شحيحة من خلال الكتب التي ترجمت له، وهي لا تساوي بحال تلك التي أعرفها عن بطل الرواية من خلال الأحداث والتفاصيل التي قدمتها الرواية عنه، ومن ثم فإ ن الحكم القاطع بالتطابق بين الكاتب وبطله أمر غير دقيق، لكنني أستطيع القول -وأنا مطمئن- إن الكاتب أفاد كثيراً من خبرته وتجربته الشخصية في هذه الرواية، وأن جزءاً كبيراً منها ظهر على شخصية البطل، فحياة الكاتب في مكة هي التي جعلته يختار بطله من مكة، وساعدته على أن يتحدث بواقعية ودقة عن البيئة المكية التي عاش فيها طفولته وصباه وشطراً كبيراً من حياته، وعمل الكاتب أو ارتباطه بمدرسة تحضير البعثات تجربة نجد صداها لدى البطل الذي درس في نفس المدرسة،

وابتعاث الكاتب إلى مصر للدراسة تجربة أفاد منها كثيراً في الرواية، وقد ساعدته على نقل وتصوير الأجواء التي يعيش فيها المبتعثون، وما يحسونه من مشاعر الفراق والحنين، وما يواجههم من مشكلات ترتبط بالبيئة الجديدة التي انتقلوا إليها، كما ساعدته على أن يتحدث عن أماكن عرفها، وبيئة خبرها، وربما اشترك الكاتب مع بطله في كثير من المواقف والأحداث التي حدثت له في مصر، ولو أن الكاتب سطر سيرته الذاتية لأمكن من خلالها الحكم الجازم، لأننا يمكن أن نجد في هذه السيرة حديثاً عن المكان الذي سكن فيه الكاتب، وتفصيلات كثيرة عن حياته في مصر ستساعدنا بكل تأكيد في التوصل إلى ما يقابلها في حياة البطل.

ومع أن الكاتب اختار لبطله كلية الطب، إلاّ أنه لم يستطع أن يبعده عن الأدب -المجال الذي تخصص فيه الكاتب- فظهر اهتمامه بالأدب وقراءاته المتنوعة فيه ظهوراً واضحاً طغى على مجال تخصصه(٤٥). بالإضافة إلى ذلك، فإن طباع الكاتب وصفاته تسللّت إلى بطل الرواية بصورة جعلت الدكتور الحازمي يجزم من خلالها بالتطابق الكامل بين الكاتب وبطله. ويأتي زواج البطل من ابنة عمّه أسوة بالكاتب ليؤكد التشابه الكبير بينهما، وليؤكد ما قلته آنفاً من أن جزءاً كبيراً من حياة الكاتب وتجربته الشخصية ظهر على شخصية بطله.

فإذا ما انتقلنا إلى كاتب آخر، وهو الدكتور محمد عبده يماني، فسنلمس-أيضاً- تأثير حياته وتجربته الشخصية على بطل رواية «فتاة من حائل»، واشتراكهما معاً في كثير من الأمور مكان المولد والنشأة ، والجامعة التي حصلا منها على البكالوريوس، والمكان الذي ابتعثا إليه لمواصلة دراساتهما العليا...الخ.

فالكاتب ولد بمكة المكرمة وتلقى تعليمه بها حتى نهاية المرحلة الثانوية(٤٦١).

وكذلك «هشام» بطل رواية «فتاة من حائل» ينتمي إلى مكة مولداً ونشأة، نفهم ذلك من تلهفه الكبير للعمل في مكة بعد تخرجه لكي يكون بجوار والده ووالدته -كما يقول-

"فيبقى بذلك في منزل أهله، ويعيش في مرتع صباه الأول..."(٤٨). والكاتب حصل على شهادة البكالوريوس من جامعة الملك سعود في الرياض(٤٩). وكذلك بطله حصل على شهادة البكالوريوس من الجامعة نفسها(٥٠). والكاتب أبتعث إلى أمريكا، وحصل منها على الماجستير والدكتوراه،(٥١) وكذلك بطله ابتعث إلى أمريكا وحصل منها على الماجستير. لكن هذه الأمور المشتركة بينهما لا تعني أن هذه الرواية سيرة ذاتية للكاتب، وأن «هشاماً» بطل الرواية هو الكاتب نفسه، وإنما يعني أن الكاتب أفاد من خبرته وحياته وتجربته الشخصية في بعض جوانب شخصية بطله، وفي رسم المحيط الروائي الذي تحرك فيه البطل وبقية الشخصيات في الرواية.

فاختار لبطله مكة مكاناً ينتمي إليه، لكي يستطيع الحديث عن مكانه الأثير، الذي عاش فيه طفولته وصباه، واختار له جامعة الملك سعود في الرياض مكاناً يدرس فيه، لأن ذلك سيمكنه من الحديث عن تجربة البطل هذه بواقعية وصدق، فقد عاش تجربة مشابهة، وارتبط بالجامعة نفسها طالباً وأستاذاً(٥٢).

واختار لبطله أمريكا مكاناً يُبتعث إليه، لأنه سبق له أن عاش تجربة مشابهة، فاكتوى بنار الغربة، وقاسى مشاعر الفراق والحنين إلى الوطن، وخبر المجتمع الأمريكي بصورة مكنته من الحديث عن تجربة بطله في أمريكا حديثاً لا تشعر فيه بالإدعاء أو التصنع أو الجهل، وإنما حديث العارف لتلك الأماكن، المتأمل في حياة المجتمع الأمريكي المعاني لتلك المشاعر والأحاسيس.

فحينما تحدّث الراوي عن مشاعر «هشام» عندما هبطت به الطائرة أول مرة خارج وطنه(٥٣)، أشعرنا بصدق التجربة، وهي مشاعر وأحاسيس لا يستطيع تسجيلها ونقلها بذلك الصدق، وتلك العفوية والبساطة إلاّ من أحسّها، وعاش موقفاً

مشابهاً وحنيناً مشابهاً.

وحينما تحدّث الراوي عن الفكرة التي تكونت لدى «هشام» عن المجتمع الأمريكي بعد المعايشة الطويلة(٥٤)، أشعرنا بفهم البطل لذلك المجتمع وهو فهم لا يصل إليه إلاّ من عاش فيه، وتأمله تأملاً واعياً.

إذاً، فقد أفاد الكاتب من حياته وخبرته وتجربته الشخصية في بناء شخصية بطله إفادة جعلته يحمل بعض هذه التجارب، وهو أمرٌ اعترف به الكاتب في المقدمة حينما قال بأن هذه الرواية ، محاولة لإعادة تشكيل ملامح واقعية عرفتها أو عايشتها أو اطّلعت عليها بشكل أو بآخر.. كما ضمنت هذه القصة لمحات من صور حياتنا في جامعة الرياض، أيام بدأت خطواتها الأولى.. وهي صور واقعية بكل ما في الكلمة من معنى(٥٥).

لكن على الرغم من أوجه التشابه التي سبقت الإشارة إليها، فإن ذلك لا يعني أن «هشاماً» صورة طبق الأصل من الكاتب، إذ أن شطحات «هشام» في آخر الرواية أمرٌ لا يمكن أن ينسب إلى الكاتب.

فإذا ما انتقلنا إلى كاتب آخر وهو الأستاذ هادي أبو عامرية، فسنجد أن بطل روايته الأولى «الوظيفة حبيبتي» يشترك معه في كثير من محطات حياته المهمة. فالكاتب من قرية (بيش) إحدى قرى منطقة جازان، وقد درس فيها المرحلة الابتدائية، ثم حصل على الكفاءة المتوسطة من مدينة جازان التي تبعد عن قريته خمسين كيلو متر تقريباً، ثم سافر إلى جدة حيث حصل على شهادة الثانوية، ولم يتمكن من مواصلة تعليمه الجامعي لظروفه، فعمل في أحد البنوك بجدة، ثم انتقل للعمل في بترومين، ولا يزال يعمل بها حتى الآن، وله ولع بالشعر والأدب(٥٦).

فإذا تأملنا سيرة حياة «علي الفقيه» بطل رواية «الوظيفة حبيبتي»، وتجربته التي

قدمتها الرواية، فسنجدها لا تبعد كثيراً عن سيرة الكاتب وتجربة عمله في البنك. فالبطل كما يقول عنه الراوي: "ليس من مدينة جدة في الأصل، حيث ينحدر من أسرة ريفية تسكن جنوب المملكة، تلقى تعليمه الابتدائي في قريبته، وتلقى تعليمه الثانوي في مدينة تبعد عن قريته عشرات الكيلو مترات، وقد قاسى من ذلك الأمرين لأنه غادر أهله، وهو لا يزال في الثالثة عشرة من عمره، ليتغرب عنهم الأشهر العديدة لا يجمعه بهم إلاّ إجازات الأعياد والإجازات الصيفية، ولقد استفاد من ذلك الجلد واحتمال مرارة الأيام"(٥٧).

والقارئ لهذا التعريف بالبطل يُدرك التقارب الكبير بينه وبين شخصية الكاتب الذي ينحدر هو أيضاً من أسرة ريفية تسكن جنوب المملكة، وتلقى تعليمه الابتدائي في قريته، والإعدادي في مدينة تبعد عن قريته عشرات الكيلو مترات، كما فعل بطله الذي يقول عنه إنه تلقى تعليمه الثانوي في مدينة تبعد عن قريته عشرات الكيلو مترات، وأظن أنه يقصد الإعدادي والثانوي معاً، لأن البطل غادر قريته إلى المدينة وهو في الثالثة عشرة من عمره، وهي سنّ الإعدادية وليست سنّ الثانوية.

وحينما سافر الكاتب إلى جدة عمل في أحد البنوك، وكذلك بطله سافر إلى جدة، وعمل أول عمل له في بنك الإنماء(٥٨)، وتجربة البطل التي قدمتها الرواية من أولها حتى آخرها هي تجربة العمل في البنك بدءاً بأشهر التجربة الأولى التي توقف عندها الراوي طويلاً مبرزاً حرص «علي الفقيه»، وزميليه الجديدين «ناجي بدوي»، و «أحمد باجابر» على إثبات كفاءتهم في أشهر التجربة حتى يعينوا رسمياً في البنك، وما تعرضوا له من مضايقات واستفزازات من قبل مساعد ورئيس قسم المحاسبة، وما صحب ذلك من ترقب ومخاوف في انتظار اللحظة التي يعلن فيها تثبيتهم في وظائفهم بعد أن انقضت أشهر التجربة، وانتهاء باستقالة «علي الفقيه» من البنك بعد خمس سنوات من الجد والاجتهاد دون أن يظفر بترقية أو زيادة مقنعة في مرتبه، وذلك لأن

رئيس قسم المحاسبة لم يكن ينقل الصورة الجادة الحقيقية له ولزملائه، وإنما كان ينقل عنهم صوراً مغلوطة وتقارير كاذبة تنسب أيّ نجاح له وأي إخفاق لهم[٥٩].

وقد نجح الكاتب في التغلغل داخل البنك بأقسامه وموظفيه وأعماله الحسابية بتصانيفها الدقيقة، ومصطلحاتها الخاصة (سجل اليومية، الفروق الدقيقة، النسخة الثانية، سجل الأستاذ العام، سجل فرق العملة)، ولنقرأ -مثلاً- ماقاله عن النسخة الثانية: " والنسخة الثانية عبارة عن كروت مقواة ملصق بها أوراق بيضاء مكربنة، وعلى كل كرت من هذه الكروت اسم عميل من عملاء البنك ورقمه، وينزل حسابه في ذلك الكرت، فيكون من أصل وصورة، الأصل هي الورقة البيضاء المكربنة تكون كشفاً يرسل للعميل في نهاية الشهر الهجري، ويبقي الكرت ليطبق رصيده على رصيد كروت النسخة الأولى التي هي من أصل فقط، وتلك المطابقة للرصيد تتم أولاً قبل نزع كشف العميل، فإذا تطابق ما في النسخة الأولى على الثانية أعتبر حساب العميل صحيحاً..."[٦٠].

ومع أن الكاتب قد أثقل على القارئ في بعض المقاطع السردية بمثل هذه المصطلحات ومثل هذا الحديث، كحديثه عن الخطأ الذي نجح «علي الفقيه» في اكتشافه، وشرحه الطويل لكيفية حدوث ذلك الخطأ في النسخة الثانية، وكيف توصل البطل إلى حلّ ذلك اللغز[٦١]، إلاّ أن ذلك كله ينبئ عن خبرة حقيقية ومعايشة للعمل البنكي، لا بدّ أن الكاتب أفادها من خلال خبرته العملية في البنوك، فظهر أثر هذه التجربة وهذه الخبرة على شخصية البطل وتجربته التي انتهت بترك العمل في البنك كما حدث للكاتب تماماً.

أما عصام خوقير فلا يُلمس مثل هذا الأثر الواضح لشخصيته على أي من أبطال رواياته،ولكننا لانعدم وجود علاقة ولو طفيفة بين شخصية الكاتب في الحياة

وأبطال رواياته، وهي أمر مشترك بين جميع أبطال رواياته، إذ إن جميع أبطال رواياته من البيئة الحجازية التي ينتمي إليها الكاتب، فهم إما من مكة حيث ولد الكاتب، ونشأ، وتعلّم حتى أنهى المرحلة الثانوية، وإما من جدة حيث عمل الكاتب فيما بعد وحيث يقيم الآن. يُضاف إلى ذلك ظهور أثر تجربة السفر التي خاضها الكاتب على معظم أبطاله، فالكاتب سافر بعد أن أنهى المرحلة الثانوية إلى مصر، والتحق بكلية الطب، وحصل على بكالوريوس طب وجراحة الأسنان، ثم واصل دراساته العليا في لندن بأمراض اللثة من جامعة لندن(٦٢)، لا بدّ أنه خلال مدة دراسته الطويلة هذه خارج وطنه زار بلاداً كثيرة كما يظهر ذلك في رواياته.

وهذان الأمران -البيئة الحجازية وقضية السفر- يظهر أثرهما على جميع أبطال رواياته، فبطل رواية «سوف يأتي الحب» من مكة المكرمة مولداً ونشأة وحياة، وقد ظهر أثر حياة الكاتب في مكة، ومعرفته لها -بشوارعها وأحيائها وبيوتها وخصوصياتها- بوضوح على المحيط الروائي الذي كان يتحرك فيه «شهاب» بطل الرواية وفي أحاديثه وحواراته، وبالإضافة إلى هذا الانتماء إلى مكة، فإن البطل سافر إلى عدة أماكن خارج وطنه، فسافر إلى إيطاليا، وفرنسا، ولبنان، وكان حديث البطل وحركته داخل هذه الأماكن تنبئ عن معرفة وخبرة لا بدّ أن الكاتب يملكها من خلال زيارات وسفرات كثيرة إليها.

وبطل رواية «زوجتي وأنا» من مكة(٦٣)، وقد سافر إلى أماكن عديدة خارج وطنه(٦٤). أما بطل رواية «السنيورة» فيبدو لي أنه أقرب أبطال الكاتب إلى شخصيته، فالبطل من مكة وفيها درس مراحله التعليمية الأولى حتى أنهى المرحلة الثانوية، كما يفهم ذلك من خلال حديثه التالي: ".. ونسيت كل شيء حولي، واستسلمت للزمن، ووجدتني أنتقل القهقري معه إلى مرابع الصبا بمكة المكرمة، وجبل هندي حيث كنت في مراحل التحصيل الثانوي، ثم المشوار الطويل الذي كنت أقطعه جيئة وذهاباً يومياً،

والأماكن التي كنا نمارس فيها تزويغاتنا من المدرسة في برحة (بنجر) ثم الشامية، وحي قاعة الشفا حيث كنت أسلك وأختصر الطريق عبر المسجد الحرام إلى منطقة المدعي وأعلى سوق الليل، طاف بمنطقة (شعب علي)..."[٦٥]. وربما كانت الأماكن والذكريات جزءاً حقيقياً من ذكريات الكاتب في مرابع صباه ظهرت لا شعورياً على شخصية بطله، ومهما يكن الأمر، فإن هذا المقطع يكفي للتدليل على اشتراك الكاتب مع بطله في مكان النشأة والتعليم حتى المرحلة الثانوية.

وكما ابتعث الكاتب إلى بلد أوروبي لمواصلة دراساته العليا، فكذلك بطله ابتعث إلى إيطاليا لمواصلة دراساته العليا، وحصل منها على شهادة الدكتوراة في الفن مخالفاً بذلك الكاتب الذي حصل على شهادته في جراحة الفم، ولكن هذه المخالفة في التخصص ومكان البعثة لا تُلغي إفادة الكاتب من تجربة الابتعاث المشتركة بينه وبين بطله، فلا بدّ أن الكاتب أفاد من هذه التجربة وهو يتحدث عن تجربة بطله.

وحينما عاد البطل إلى وطنه استقرّ في مدينة جدة، وتحدّث عنها وعن أحيائها وشوارعها وبيوتها[٦٦]، حديث العارف الخبير بتلك البيئة، وأظنّ أن الكاتب قد أفاد من إقامته في جدة بصورة مكنته من إجراء مثل ذلك الحديث المفصل على لسان بطله عن أحياء جدة وبيوتها.

وهكذا، يبدو «صفوان إبراهيم» بطل رواية «السنيورة» أقرب الشخصيات إلى شخصية الكاتب، إذ أن جزءاً من تجارب الكاتب وخبرته الشخصية قد ظهر أثره واضحاً في حياة البطل، ولكن ذلك لا يعني أنه هو بالتحديد، فعلى الرغم من بعض النقاط المشتركة بينهما فإن هناك كثيراً من نقاط الاختلاف.

وبالإضافة إلى ما ذكرته في الصفحات السابقة من روايات تبدو فيها علاقة قرب واضحة بين شخصيات كتابها في الحياة وشخصيات أبطالهم، فإن هناك مجموعة أخرى من الروايات نستطيع أن نتلمس فيها مثل هذه العلاقة، ولكنها ليست على نفس

الدرجة من القرب والوضوح.

فروايات طاهر عوض سلام (الصندوق المدفون، قبو الأفاعي، عواطف محترقة، فلتشرق من جديد) يبدو فيها تأثر شخصياتها بشخصية كاتبها الذي ولد ونشأ وتعلّم، وعاش حياته كلها في منطقة جازان، إذ أن أبطاله وجميع شخصياته ينتمون إلى هذه البيئة التي عاش فيها، وقضاياهم التي طرحوها وعاشوا صراعات من أجلها هي قضايا خاصة ومنتمية إلى تلك البيئة، حتى أسمائهم تبدو شديدة الالتصاق والتعبير عن تلك البيئة(٦٧).

أما غالب حمزة أبو الفرج، فإن عمله الصحفي وسفراته إلى عدد من بلدان العالم قد ترك بصمات واضحة على رواياته وأبطال رواياته(٦٨)، فهناك سبع روايات(٦٩)، مما كتب ينتمي أبطالها إلى بيئات أجنبية، وغير بعيد أن يكون لسفره إلى البلدان ومعرفته لها ولناسها وطريقة حياتهم دور في اختياره لها وحديثه عنها.

أما الروايات التي كتبها وينتمي أبطالها إلى البيئة السعودية، فإن تجربة السفر والتنقل بين بلدان العالم تجربة مشتركة بين الكاتب وأبطاله، فبطل رواية «وجوه بلا مكياج» لا يكفّ عن الترحال بحكم عمله طياراً، وبحكم حبّه للتنقل والسفر(٧٠)، وبطل رواية «قلوب ملّت الترحال» دائم السفر، ففي كل إجازة من إجازاته السنوية له رحلة إلى بلد(٧١).

وكما يظهر تأثير البيئات التي عرفها غالب أبو الفرج على أبطال رواياته، فكذلك ظهر مثل هذا التأثير على أبطال روايات سميرة خاشقجي وهدي الرشيد اللتين كان لحياتهما في بيئات غير بيئتهما الأصلية دور كبير في اختيار شخصياتهم الرئيسة والقضايا التي طرحوها(٧٢).

وكذلك تأثير سلطان القحطاني بعمله مدرساً في اليمن أربع سنوات[٧٣]، إذ أن هذه الفترة التي قضاها في اليمن جعلته يعش عن قرب قضية من أهمّ قضايا الشعب اليمني، وهي قضية الاغتراب التي يطرحها في روايته «طائر بلا جناح» من خلال بطل يمني قاسى مرارة الاغتراب واصطلى بناره، ومن ثم فإن بطل هذه الرواية يمثل جزءاً من تجربة الكاتب التي خبرها، ولا أقول عاشها.

أما حمزة بوقري، وعلي حسون، وعبدالعزيز مشري، فالعلاقة بينهم وبين أبطالهم وثيقة، إذ أن البطولة في رواياتهم كانت لبيئتهم التي عاشوا فيها طفولتهم وصباهم، وجزءاً من شبابهم، فالشوارع والأحياء والبيوت التي تحدثوا عنها ووصفوها هي شوارعهم وبيوتهم التي عاشوا فيها أجمل أيام العمر.

والناس الذين تحدثوا عنهم وخالطوهم هم الناس الذين عاشوا معهم وتأثروا بهم، فحمزة بوقري في رواية «سقيفة الصفا» يتحدث عن البيئة المكية التي عاش فيها[٧٤]، وقد بدت البيئة المكية -مكاناً ومجتمعاً- كأنها البطل الحقيقي للعمل[٧٥]، ولا تخفى العلاقة الوثيقة بين الكاتب والبيئة المكية التي تكاد تكون هي البطل الحقيقي لرواية «سقيفة الصفا»، بل إن البطل الظاهر للرواية «محيسن البلي» يشترك مع الكاتب في الانتماء إلى البيئة المكية، والاتجاه إلى التعليم، وحب القراءة، ونزعة التأليف والكتابة، بل إن محاولات البطل الكتابية كانت تتجه إلى الفن الروائي[٧٦].

أما في رواية «الطيبون والقناع» لعلي حسون، فإننا لا نجد شخصية رئيسة، وإنما نجد بيئة المدينة المنورة في فترة زمنية قديمة هي البطل الحقيقي للرواية، وهي البيئة التي ولد فيها الكاتب وعاش فيها طفولته وصباه وشبابه[٧٧].

وكذلك في روايتي «الوسمية» و «الغيوم ومنابت الشجر» لعبدالعزيز مشري نلمس مثل هذه العلاقة الواضحة بين الكاتب وبطل روايته، إذ أن البطل في الروايتين هو بيئة

الكاتب الريفية بجبالها ووديانها وبيوتها ومجتمعها وقضاياها ولغتها[٧٨]، وهي البيئة التي ولد فيها الكاتب وعاش حتى سن العشرين، وترسخت في عقله وقلبه بكل أشيائها وأحيائها، ولذلك فهو حينما كتب روايتيه السابقتين إنما كتب عن الأماكن والشخصيات التي عرفها وعاش فيها ومعها، وهو لاينكر هذا بل يؤيده، فحينما سُئل في أحد اللقاءات الصحفية عن مدى ارتباط «الوسمية» بمعاناته الخاصة في القرية أجاب قائلاً: "أنا قروي من الجنوب، وكل ترسبات هذا الفضاء منحوته بداخلي إلى الأبد، فقد عشت حتى العشرين من عمري في قرية فقيرة منسية، وتشبعت بكل حذافير كدرها ومعيشتها، ولا يزال يعيش في داخلي كل عوالمها..."[٧٩].

وهكذا، يتضح من خلال ما تقدم وجود علاقة واضحة بين الكاتب وبطله تختلف قرباً وبعداً بين رواية وأخرى، فهناك روايات نجد البطل فيها يلتقي مع الكاتب في كثير من محطات حياته المهمة وأحداثها البارزة، وتكاد تكون حياة البطل صورة من حياة الكاتب مع اختلاف بسيط في بعض الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التي نعرفها عن البطل من خلال ما قدمته عن الرواية، ولم نتمكن من معرفة ما يضاهيها عند الكاتب لأنه ليس بين أيدينا سيرة ذاتية لأي كاتب من الروائيين، وما كتب عنهم في كتب التراجم لا يحمل مثل تلك التفاصيل، وحتى إن وجدنا مثل هذه التفاصيل، ووجدناها تكاد تتطابق مع ما عرفناه عن البطل، فإن ذلك لا يمنحنا الحق في الحكم بأن البطل هو المؤلف، وذلك لأن «الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية خفية محددة يسعى إليها. وتؤدي القراءة الساذجة من جانبها إلى سوء التأويل ذاك حين نخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو نطابق بينهما، وهكذا ننسى، كما يقول تودوروف أن قضية الشخصية قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى (كائنات من ورق). ومع ذلك، فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية

والشخص يصبح أمراً لا معنى له: وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً، ولكن ذلك يتم طبقاً لصياغات خاصة بالتخيل(٨٠).

بينما نجد في روايات أخرى أن حياة الكاتب وأحداثها البارزة بعيدة عن حياة بطله، ولكننا لا نعدم وجود علاقة تربطه ببطله، فالكاتب قد يفيد من بعض تجاربه في الحياة وخبراته الشخصية في رسم المحيط الروائي الذي يتحرك فيه البطل، في جعله يخوض بعض تجارب مشابهة أو قريبة لتجاربه، أو يحمل بعض هواياته وطباعه، أو يحمل خصائص وسمات وقضايا بيئية عاش فيها الكاتب وخبر مجتمعها عن قرب.

وكل ما تقدم لا يُعدّ عيباً، بل ربما كان مطلباً مهماً لأن الكاتب -كما يقول الدكتور محمد يوسف نجم- مطالب بأن يتقيد بمجال خبرته، وألاّ يعرض للموضوعات والأماكن التي تنقصه فيها الخبرة الشاملة العميقة بها، ومجال خبرته هو عناصر التجربة الإنسانية التي عاشها أو عرفها(٨١).

# المراجع والهوامش

١- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، بدون تاريخ، ص٢٢١.
٢- فن القصة، محمد نجم: ٦٦-٦٧.
٣- الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية: ٦٣.
٤- رواية (ثقب في رداء الليل): ٥.
٥- انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور: ٣٢٨ ٣٣٤، ومجلة عالم الكتب، المجلد الأول، العدد الرابع، ربيع الآخر، ١٤٠١هـ، ص٥٠٥.
٦- سبق الحديث عن ذلك، انظر الصفحات السابقة من البحث: ١٣٦-١٣٧.
٧- رواية (ثقب في رداء الليل): ١٥٥.
٨- انظر الرواية السابقة: ١٥٤-١٥٥.
٩- انظر : البحث ١٣٩-١٤٠.
١٠- معجم المطبوعات العربية ٢٤٣/١، وانظر أيضاً: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، القسم الأول: ٢٦٧-٢٦٨.
١١- انظر: معجم المطبوعات العربية ٢٤٣/١، وانظر ايضاً: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، القسم الأول: ٢٦٧-٢٦٨.
١٢- انظر رواية (ثقب في رداء الليل): ٣٤، ٣٩، ١٩٥، ١٩٧، ١٩٨.
١٣- انظر رواية (سفينة الضياع): ١٥٤-١٥٥.
١٤- رواية (سفينة الضياع): ٤٥.

١٥- رواية (ثقب في رداء الليل): ١٢٥. وقد وردت إشارة مماثلة تفيد بأن البطل كان يعتمد على مكتبة جده، وذلك في (ص: ٥٤) من الرواية نفسها.

١٦- جريدة الجزيرة، ع٨٣٣٠ في ٢٢ صفر ١٤١٦هـ.

١٧- انظر: دليل الكتاب والكاتبات: ٩٣.

١٨- انظر: دليل الكتاب والكاتبات: ٩٣.

١٩- انظر رواية (ثقب في رداء الليل): ١٨١.

٢٠- رواية (سفينة الضياع): ١٥.

٢١- انظر: معجم المطبوعات العربية ١/٢٤٣.

٢٢- انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: ٤٤-٤٥، وانظر البحث: ٧٤.

٢٣- انظر (أيامي): ٩٦.

٢٤- انظر رواية (فكرة): ٣٨-٣٩.

٢٥- انظر الرواية السابقة: ٩٢-٩٣.

٢٦- انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: ٤٤-٤٥.

٢٧- انظر رواية (فكرة): ٩٢-٩٥، وقارن بينها وبين ما قاله الكاتب في كتابه (أيامي): ١١٦

٢٨- (أيامي): ١٠٩

٢٩- فن القصة في الأدب السعودي الحديث: ٤٤-٤٥

٣٠- مقدمة رواية (فكرة) في طبعتها الثانية: ١٢-١٣

٣١- انظر رواية (فكرة): ٩٣-٩٥

٣٢- انظر (أيامي): ١١٦

٣٣- انظر تلخيص هذه الرواية ص٥٨٥-٥٨٩ من البحث.

٣٤- (أيامي): ٧٥، ٧٧-٧٨

٣٥- انظر رواية (صحيفة السوابق): ٥١-٥٤

٣٦- الرواية السابقة: ٦٢-٦٤

٣٧- انظر ملخصاً لهذه الرواية في الفصل الأول من هذا البحث ص٨٥-٨٧

٣٨- انظر رواية (ثمن التضحية): ١٦١، ١٩٦.

٣٩- انظر: معجم المطبوعات العربية ١/٣٢٥-٣٢٨، ومعجم الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، القسم الأول: ٣٦٣

٤٠- انظر: معجم المطبوعات العربية ١/٣٢٥

٤١- انظر رواية (ثمن التضحية)، ط٢، ص٣٢، مقدمة الطبعة الأولى.

٤٢- انظر: معجم المطبوعات العربية ١/٣٢٦، ومقدمة الطبعة الثانية للرواية: ٢٦

٤٣- انظر: مقدمة الطبعة الثانية: ٢٦

٤٤- انظر: الطبعة الثانية من رواية (ثمن التضحية): ٣٢ مقدمة الطبعة الأولى.

٤٥- انظر الفصل الخامس من هذا البحث: البعد الثقافي: ٥١٥-٥١٧

٤٦- انظر: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، القسم الثالث: ٣١٠

٤٧- انظر: رواية (فتاة من حائل): ١٢

٤٨- انظر الرواية السابقة: ٣٣

٤٩- انظر: دليل الكتاب والكاتبات: ٢٧٢

٥٠- انظر: رواية (فتاة من حائل): ٢٢-٢٣، ١٧٤

٥١- انظر: دليل الكتاب والكاتبات: ٢٧٢

٥٢- انظر: مقدمة رواية (فتاة من حائل): ٩، ومعجم المطبوعات العربية ٢/٣٦٤

٥٣- انظر رواية (فتاة من حائل): ١٨٥-١٨٧

٥٤- انظر الرواية السابقة: ٢١٩-٢٢١

٥٥- رواية (فتاة من حائل): ٩

٥٦- حصلت على هذه المعلومات عن طريق الشاعر "حسن أبو عامرية" شقيق الكاتب. انظر البحث: ٨٤

٥٧- رواية (الوظيفة حبيبتي): ١٢

٥٨- انظر رواية (الوظيفة حبيبتي): ١١

٥٩- انظر الرواية السابقة : ٣٠، ١٣٩، ١٤٢

٦٠- رواية (الوظيفة حبيبتي): ١٢٢

٦١- انظر الرواية السابقة: ١٣٠-١٣٣

٦٢- انظر: معجم المطبوعات العربية ٢/١٣٠

٦٣- انظر: رواية (زوجتي وأنا): ١١٠

٦٤- انظر الرواية السابقة: ٧١، ٧٤، ٨٣

٦٥- رواية (السنيورة): ٢٣

٦٦- انظر رواية (السنيورة): ٦٩-٧٧

٦٧- انظر الفصل الثالث من هذا البحث: ٢٥١-٢٥٣

٦٨- انظر الفصل الثالث من هذا البحث: ٢١٧-٢١٨

٦٩- انظر الجدول المرفق داخل البحث: ٢٢٣

٧٠- انظر رواية (وجوه بلا مكياج): ٥-٦

٧١- انظر رواية (قلوب ملّت الترحال): ٨٤-٨٦

٧٢- انظر الفصل الثالث من هذا البحث: ٢١٥-٢١٧

٧٣- انظر رواية (طائر بلا جناح)، الغلاف الأخير للرواية.

٧٤- انظر ترجمة الكاتب في: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، القسم الأول: ١٠٩

٧٥- انظر الفصل الثالث من هذا البحث: ٢٥٤-٢٦١

٧٦- انظر رواية (سقيفة الصفا): ١٤٣-١٤٤

٧٧- انظر: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، الجزء الأول: ٢٣٨

٧٨- انظر الفصل الثالث من هذا البحث: ٢٧١-٢٧٥

٧٩- جريدة المدينة، ملحق الأربعاء الأسبوعي، ع٢٥٥، رمضان، ١٤٠٨هـ.

٨٠- بنية الشكل الروائي: ٢١٣.

٨١- انظر: فن القصة: ٦٦-٦٧

# أربع قضايا أدبية

* محمد حمد الصويغ

## ١ - العرب والرواية:

صحيح أن أدباءنا الكبار في عالمنا العربي أمثال طه حسين، ويحيى حقي، ومحمود تيمور الأول في روايته «الوعد الحق» والثاني في «المهلهل» وكذلك توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعزيز أباظة في مسرحياته وأشعاره كلهم استفادوا بطريقة أو بأخرى من التراث العربي.

غير أن ذلك لا يمنع من القول إن العرب لم يعرفوا الرواية بشكلها الوافد إلينا من الغرب، وأنها أي «الرواية» فن وافد إلينا كبقية الفنون الوافدة، وهذا في جوهر الأمر لا يعيب الأدب العربي في شيء ولا ينقص من أهميته، فما بالنا نبحث عن مبررات «واهية» غير منطقية في بطون تراثنا العربي لنوهم العالم بأن الرواية ذات جذور عربية؟

مازلت أقرأ لكثير من النقاد العرب وهم يحاولون ذلك، وهم يعلمون علم اليقين أن

كثيراً من الشعوب قد انفردوا ببعض الأشكال والفنون الأدبية ولم يبدعوا في بعضها الآخر، ومنها الشعوب العربية التي انفردت «بالشعر» لا سيما الوجداني منه حتى أنهم لم يعرفوا من التعابير الأدبية سواه لحقبة طويلة من الزمن حتى أضحى الشعر «ديوانهم» في وقت لم نعرف عن كثير من دول العالم وقتذاك، أنهم برعوا في الشعر الوجداني بالصورة التي عرفت عند العرب، ورغم ذلك، فإنهم أي تلك «الشعوب الأجنبية» لم تشعر بانتقاص أو تخلف أو ذنب، ولم يتهافتوا كما نتهافت نحن اليوم في البحث عن «جذور الرواية» في مأثوراتنا الأدبية ليحاولوا الوصول إلى دليل «قاطع» بمعرفتهم بالشعر الوجداني قبلنا.

وإزاء ذلك أقول حول هذه المشكلة التي يبدو أنها «مستعصية» على فهم بعض نقادنا بأن «المسألة نسبية» فإذا انفرد شعب من شعوب الأرض بفن من الفنون أو بأدب من الآداب، فهذا لا يعني انتقاص فنون الشعوب الأخرى التي لابد أنها تنفرد هي الأخرى بفنونها وآدابها. وأظن أننا يجب اليوم أن «نترفع» عن تحميل نصوصنا الأدبية التراثية ما لا تطيق تحمله للدلالة على أن العرب عرفوا الرواية قبل غيرهم، فما يفعله بعض النقاد «المتعصبين» يخلو من الصحة تماماً، فالنصوص لا يمكن أن تحتمل تلك التأويلات لإثبات أنها تمت إلى «الرواية» كما وفدت إلينا بصلة أو صلات كثيرة.

ستظل الرواية بمفاهيمها «التقنية» التي دخلت إلى بيئتنا العربية فناً غربياً مستحدثاً لم يعرفه تراثنا العربي القديم، وإذا كانت بعض الروايات العربية مستمدة من التاريخ العربي القديم كما هو الحال في «الوعد الحق» لطه حسين و «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم المستمدة من التاريخ الإسلامي، فهذا لا يعني أننا عرفنا الرواية قبل أن يعرفها الغرب، فهذان الأديبان وسواهما من الأدباء العرب قاموا باختيار موضوعاتهم من التاريخ الإسلامي وقدموها في أشكال غربية مستوحاة من أصول الرواية العالمية.

العرب لم يعرفوا الرواية في أدبهم، ولا تمثل السير التأريخية والمقامات والحكايات الشعبية والملاحم ما يمكن الاستعانة به للتدليل على أن العرب هم أول من عرفوا الرواية..

وأن لها جذورا في آدابهم وليست فناً غربياً مستحدثاً. وجه الجدة في الفن الروائي كما أخذناه من الغرب أن «شخوصه» عادية جداً تتحرك داخل العمل بتلقائية وعفوية يختلفان تمام الاختلاف عن «البطل» في الملحمة وعن «الزعيم» في السيرة الشعبية وعن «الأفاق أو المغامر» في حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات. ويجب أن لا نشعر بعقدة «العقدة» لأننا لم نكتشف الرواية قبل الغرب، فليس عيباً أن «نستورد» الرواية كما استوردنا غيرها من الفنون، ولكن العيب أن ندّعي أننا أول من «اخترعها» وأول من مارسها.

## ٢- ضرورات خاطئة:

أظن أن ذاكرتي مازالت تحتفظ بمعلومات متفرقة عن فنون الشعر ومذاهبه وضروراته. وحول الضرورات أذكرها هنا كاملة بغير ترتيب كما قرأتها منذ سنوات عديدة، وهي تنحصر في إحدى عشرة ضرورة لا غير هي «قصر الممدود ومد المقصور وقطع همزة الوصل وتثقيل المخفف وتنوين العلم المنادى وتحريك ميم الجمع وصرف ما لا ينصرف وإبدال همزة القطع وصلاً وتخفيف المشدد وتسكين المتحرك وتحريك الساكن وإشباع المتحرك وكسر آخر الكلمة إن كان ساكناً».

هذه هي ضرورات الشعر، كما أعرفها وقد انحصرت كما أسلفت في إحدى عشرة ضرورة لا غير، ولم «يتحذلق» شاعر من الأقدمين ليزيد على هذه الضرورات ضرورة واحدة أو ينقص منها ضرورة واحدة. أما في عصرنا هذا، فقد أصبحت ضرورات الشعر «كثيرة» جداً ولا أكاد أحصرها، وقد تحولت هذه الضرورات المستحدثة لا سيما فيما يتعلق بالقافية إلى «مشجب» يعلق عليه أدعياء الشعر المتسلقون فشلهم الذريع في دخول عالم الشعر وفشلهم في ممارسة الكلمة كما يجب أن تُمارس.

أحدهم قد يحشر كلمة «العذوب» في قافية عجز بيت من أبيات قصيدته بمعنى العذاب، وعندما يسأل عن السبب نراه يدّعي أن «ضرورة الشعر» دفعته إلى هذه الطريقة.

وآخر قد يستعمل كلمة «السروب» بمعنى السراب وقد يتذرع هو الآخر بأن «ضرورة الشعر» هي التي دفعته إلى ذلك. وثالث، قد يستعمل كلمة «السماميع» بمعنى من يسترقون السمع أو ينصتون إلى الآخرين بحجة أن «ضرورة الشعر» هي التي دفعته إلى استعمال هذه الكلمة.

وقس على هذه الكلمات الثلاث مئات الكلمات التي أضحت تستعمل في غير محلها بطرق عشوائية مرتجلة خاطئة بحجة أن لستعمالها يدخل ضمن باب «ضرورات الشعر» وهو باب واسع رحب كما يدّعي المدعون.

فترحموا معي أيها القراء على روح «الخليل بن أحمد» واضع علم العروض ومالحق بهذا العلم من زحافات وعلل وأوتاد وأوزان وضرورات فاشهد بالله أنه لو بعث من قبره حياً وسمع ما تسمعه أذني الآن من كلمات غريبة مستهجنة مستحدثة محشورة بين قصائد شعرائنا المحدثين لحشر أصابعه العشرة في أفواه هولاء الفاشلين المتسلقين.

بيد أنني أظن أن الصحافة ساهمت إلى حد ما في عصرنا الحاضر بإشاعة هذه الضرورات «الخاطئة» بين قرائها إما لعجز من محرري الصفحات الأدبية عن القدرة على متابعة أو اكتشاف هذه الضرورات «الملفقة» بين ثنايا الأبيات الشعرية أو أن المحررين أنفسهم يغضون الطرف عن هذه «التلفيقات» بحجة تشجيع «الأقلام الواعدة» حتى وإن أقدمت على العبث باللغة وشوهت مفرداتها متذرعة بالضرورات الشعرية، وبأن الضرورة في معظم الحالات تبيح ما لا يُباح.

وإذا عذرنا «الصغار» حينما يرتكبون هذه الأخطاء فكيف نعذر «الكبار» وهم القدوة التي يجب أن تقتدي بها «الأقلام الواعدة» وهي تشق طريقها نحو الوصول إلى القمة؟. وكيف أدّعي أو يدّعي غيري أن القمم الأدبية في عالمنا العربي وبالتحديد شريحة الشعراء منهم يُمارسون هذه الضرورات عن سبق إصرار وترصد ويتعمدونها ثم يبررون «تعمدهم الخاطئ» بالسهو حيناً وبعدم إلمامهم الكافي بقواعد الضرورات في معظم الأحايين في خضم ما تتماوج به طبيعة عصرنا الحاضر من إيقاعات سريعة قد لا تسمح

لهم بالعودة إلى «القاعدة» فيضربون بها عرض الحائط لرغبتهم في اختصار الطريق والوصول إلى ما يُريدون الوصول إليه بالسرعة التي تحتمها طبيعة العصر؟

وهذا عذر أقبح من ذنب، فحينما تصدر من هؤلاء «القمم» تلكم الألفاظ الخارجة عن الضرورات وتنشر في مجلة سيارة شهيرة وقد تحفظ في الصدور وتردد في المجالس والدواوين فهذا يعني أن «المتلقين» سوف يتأثرون بها، وإذا كان من بين صفوفهم «شاعر ناشئ مطبوع» فلا شك أن تأثير الكلمات الملقاة على مسامعه سيكون لها وقع مختلف آخر، فسرعان ما يختزنها في عقله متأثراً بها، ثم يحاول في المستقبل أن «يوظف» مخزونه من تلك المفردات في أي عمل من أعماله الفنية، فيتكرر الخطأ من جيل إلى جيل.

## ٣- ترجمة التراث:

لا شك أن ترجمة التراث العربي إلى اللغات الأجنبية والعكس تعد مهمة ضرورية للتفاعل الفكري العربي مع الآداب والعلوم الإنسانية أياً كانت جنسياتها، وبالتالي، فإن تشجيع ترجمة التراث العربي لابد من تنسيق أهدافه وخطواته عن طريق جهود جماعية لا فردية لأن المهمة أكبر من أن يتحملها فرد واحد أو دولة عربية واحدة.

بمعنى آخر، أقول إننا مطالبون بإحياء تراثنا العربي عن طريق ترجمته إلى اللغات الحية بمشاركات جماعية لا فردية، وأظن أن المؤسسات العلمية والأكاديمية والاتحادات في الوطن العربي تقع عليها مسئولية كبيرة في تحمل أعباء هذه العملية، وأظن أن الوقت قد حان لإنشاء اتحاد عام للمترجمين العرب ليتولى هذه المهمة بالتنسيق مع كافة الاتحادات والمؤسسات العلمية داخل الوطن العربي.

إن الأوساط الثقافية والفكرية في الغرب لازالت تجهل الكثير عن «تراثنا العربي» في التاريخ والأدب والفنون والعلوم السياسية وغيرها من ضروب المعرفة بطريقة أدت إلى شبه «عزلة» بين فكرنا العربي وفكرهم، وهي عزلة ممقوتة دون شك تحدث للأسف الشديد

في وقت كان يجب أن يحدث فيه العكس تبعاً لثورة الاتصالات وماطرأ في العالم من تطورات تقنية هائلة كان لابد لعمليات الترجمة أن تنشط من خلالها لتؤدي دورها الحيوي الكامل كما يجب أن يؤدى.

لا أنكر أن العالم بدأ يتلمس طريقه إلى فكرنا الثقافي المعاصر من خلال ترجمة مجموعة من الروايات العربية لأساطين كتابنا المعاصرين إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية، ولكن هذا «الكم» المقترن بطبيعة الحال بنوعية ما ترجم من لغتنا الجميلة إلى اللغتين المذكورتين ليس كافياً ولا يعطي انطباعاً أولياً يكشف عن مسارات أدبنا العربي ومناهجه الفكرية، فما ترجم «غيض من فيض» بعكس ما ترجم ويترجم الآن من الآداب الغربية إلى لغتنا العربية، بل يكاد المثقف العربي «المتمدين» بين أوساطنا الثقافية أن يذكر لك قائمة طويلة عريضة بأسماء الرواة الأجانب وأسماء رواياتهم وما قد يحفظه «عن ظهر قلب» من أحداث تلك الروايات وأسماء شخصياتها، ولكن سل شخصاً أوروبياً «مثقفاً» في باريس أو روما أو لندن عن أسماء الرواة أو «الروائيين» العرب فهم لا يكادون يعرفون شيئاً عن آدابنا العربية لا من التراث القديم، ولا من آدابنا المعاصرة، وتلك هي مصيبة المصائب فيما أرى، فدول الغرب غزتنا صناعياً وتقنياً وها هي تغزونا بثقافاتها وآدابها الإنسانية المتميزة في وقتٍ نقف فيه نحن موقف «المتفرجين» إزاء ما يحدث، فلا نكاد نحرك ساكناً فنقوم بترجمة «تراثنا» ورواياتنا وأقاصيصنا وأشعارنا إليهم، وإنما تنحصر مهمتنا في الأخذ دون العطاء. والأنكى من ذلك، أننا مع ظهور السينما والتلفزيون والفيديو أخذنا نحاول «تعريب» الروايات الغربية بترجمتها «ترجمة سينمائية أو تلفازية» لا ترجمة «أدبية أمينة» وأخذنا نصنع من تلك الروايات الغربية «مسلسلات عربية» ذات حلقات عديدة بدافع الربح المادي وحده.

وعندما يدب «الكسل» في أجساد المنتجين والمخرجين العرب في السينما والتلفزيون بعد امتلاء جيوبهم بالأرباح يتذرعون بعدم مقدرتهم على إنتاج أو إخراج مسلسلات عربية جديدة لعدم وجود «نصوص عربية» ويأخذون في العزف على أسطوانة

«ندرة النصوص» العربية وكأن «تراثنا العربي» وما فيه من أقاصيص لا يصلح للإخراج أو الإنتاج، وكأن رواياتنا العربية المعاصرة لا تصلح هي الأخرى لإخراجها وإنتاجها في أعمال عربية إنسانية «فنية» كما هو الحال في حالة «الاقتباس» من الغرب.

لقد وصلت أوضاع أفكارنا وأعمالنا الأدبية إلى مستويات مزرية لا نُحسد عليها فلا نحن قادرون على ترجمة تراثنا العربي القديم وأعمالنا المعاصرة إلى غيرنا، ولا نحن قادرون في الوقت ذاته على «فرض» شخصيتنا الأدبية داخل حدودنا العربية في ظل المنافسة الشديدة التي أخذت تظهر على الساحة بانتشار الكتب وأهمها «الروايات» الغربية بين مكتباتنا وأوساطنا الأدبية والفكرية و «الفنية» أيضاً.

إن «أوروبا» ما عرفت علوم العرب وآدابهم إلاّ من خلال الترجمة «فاقتبست» منهم ماشاء لها الاقتباس ونفضت عن كاهلها غبار الجهل فتلمست طريقها إلى عصر المعرفة والنور بعد أن استيقظت من رقدتها فكان للعرب فضلهم الكبير فيما وصلت إليه الحضارة الأوروبية اليوم من تقدم وازدهار.

ومن خلالها أيضاً، أي من خلال الترجمة تمكن والي مصر محمد علي من بناء دولة حديثة عصرية حيث بدأ في رسم سياسة «البعثات» لأول مرة في العالم العربي في أوائل القرن التاسع عشر وقام بابتعاث مجموعة من أبناء مصر الثقات الذين حملوا على عواتقهم مهمة ترجمة كافة العلوم الأوروبية السائدة وقتذاك، والعودة بها إلى مصر لتطبيقها.

ولا شك أن لحركة الترجمة ونشاطها في أوائل هذا القرن مردودها العظيم على الأدب العربي المعاصر فشهد قفزة متميزة تمخض عنها أدب متميز لعمالقة كبار يقف على رأسهم طه حسين ونجيب محفوظ والعقاد.

بيد أنني أتساءل اليوم عن أسباب ركود حركة الترجمة وما آلت إليه من ضعف، فلماذا ضعفت؟ وما هو السبيل إلى إعادة الحياة في أوصالها من جديد؟

أما عن الأسباب فهي كثيرة ومتضاربة لعل على رأسها غياب «المهارة الخاصة» إن

جاز القول في هذا النوع من الترجمة، فترجمة العمل الأدبي عادة تحتاج إلى مهارة عالية خاصة ذات مواصفات لابد أن ينشط لها «مترجم كفء» من أولى مهماته أن «يبحر» في روح النص لا مفرداته، بمعنى أن يحاول سبر أغوار العمل والوقوف على أسراره الفنية قبل ترجمته، فنحن هنا لسنا أمام ترجمة حرفية لهذا العمل الأدبي الخلاق أو ذاك، ولكننا أمام ترجمة لروح النص نفسه تقتضي من المترجم تمتعه بأسلوب أدبي فني يتوافق مع النص المراد ترجمته توافقاً مناسباً.

ولغياب هذا السبب وعناصره غابت الترجمة، فعساه يكون غياباً وقتياً ليعود المترجمون - إن وجدوا - إلى وضعهم المتألق السابق، ويعود للترجمة وضعها المؤثر في عالمنا العربي كله.

بيد أننا أمام معضلة كأداء لابد من طرحها هنا بصراحة ووضوح تعد هي الأخرى من الأسباب الوجيهة لغياب الحركة النقدية أو انحسارها بين دولنا العربية بدون استثناء وهي معضلة «دور النشر» فهذه الدور بحكم أنها مرافق تجارية خاصة يهمها «الربح» المادي أولاً وأخيراً، وهي على غير استعداد لقبول الخسارة، وتخشى لو اقدمت على «تمويل» عملية ترجمة كتاب أدبي شهير أو غير شهير وقامت بعد ترجمته بعملية التوزيع، أن لايلقى قبولاً حسناً، فلا يتم «بيعه» بطريقة تغطي نفقات ترجمته وطباعته ونشره، ويبدو أن تلك الدور ليست لديها روح «المجازفة» أو المخاطرة حتى تقدم على عملية من هذا النوع، فهي على غير استعداد لتحمل نتائج هذه المخاطرة إلاّ إذا ضمنت ربحاً يفوق الخسائر التي تتحملها في عمليتي الترجمة والنشر، وهذا يعني أنها غير مستعدة لتكون طرفاً من أطراف إحياء «الترجمة» من جديد في عالمنا العربي.

وأظن أن دور النشر الحكومية قد تقدم على هذا النوع من الغمل فتتحمل المسئولية لأنها قد ترضى بالعوائد «البطيئة» رغبة منها في ترجمة الأعمال الهامة ذات المستويات العملية والأدبية الرفيعة.

إن العودة إلى عصر الترجمة يعني استعدادنا من جديد للنهوض من كبوتنا الأدبية

والعلمية، ويعني في الوقت ذاته عودتنا إلى إنعاش وإحياء فكرة التبادل الثقافي بين مختلف الشعوب والأمم. وهي عودة حميدة لابد من التفكير في أمرها اليوم تفكيراً جدياً.

## ٤- مستقبل الطفل العربي:

حتى نستطيع رسم مستقبل الطفل العربي بوضوح فنحن في حاجة قصوى إلى تلمس الهموم والمآسي التي عاش في أتونها الطفل العربي، لا سيما الأطفال العرب في فلسطين المحتلة الذين مازالوا يقاومون الصهاينة، وأطفالنا في الكويت الذين صدموا بغزو الجار واحتلاله لدولتهم، وأطفال العرب في العراق الذين انبهروا «باستعمار العرب للعرب» إن جاز القول، وما كانوا يصدقون ما حدث لولا أن شاهدوه جهاراً.

هذه الهموم مجتمعة أو متفرقة تركت رواسب خطيرة ليس على نفسية أطفال تلك الأقطار وإنما على نفسية الأطفال العرب، أينما كانوا، فلا بد من التفكير الجدي لرسم الخطوط العريضة في ولوحة تشكيل مستقبل الطفل العربي في الأساليب العلمية التربوية الممكنة لمحو تلك الرواسب الخطيرة من نفسية الطفل العربي.

الأجيال المقبلة من أطفالنا كما أرى، إن لم نعمل من الآن على احتواء تلك الرواسب وإذابتها فسوف يعيشون في ظل اغتراب عجيب وأزمات نفسية طاحنة، أضف إلى ذلك أن الطفل العربي لم يستطع حتى الآن «استيعاب المستقبل» بمعنى أنه لم يهضم سرعة التطور الهائل في ثورة الاتصالات كما يحدث الآن في الغرب حيث لم يستطع الطفل العربي بعد أن يتعامل مع أجهزة الكمبيوتر كما يجب، أن يتعامل معها، وهي مشكلة إضافية سوف يعاني منها الطفل العربي الأمرين.

هناك مشكلة أيضاً سوف يُعاني منها الطفل العربي، ويبدو أن هذه المعاناة بدأت منذ زمن غير قصير وهي انفصال الطفل عن بيته العائلي الكبير، وهو انفصال اقتضته «التكوينات الجديدة» للأسرة بحيث ينفصل المرء عن أبويه عندما يبني حياته الزوجية فينشىء له بيتاً مستقلاً ويهجر بيته العائلي الذي ولد وتربى فيه، فيفقد أطفال هذا الرجل

حنان الجد والجدة وبقية أفراد الأسرة، كما يفقد أصدقاء عمره ورفاق دربه بتحول المجتمع من الأسرة العائلية الممتدة إلى الأسرة الصغيرة، وهذه المشكلة تشكل مجموعة من الأزمات الجديدة التي سوف يعاني منها الطفل العربي أيضاً.

وثمة مشكلة كذلك دفعت بأطفالنا منذ الآن إلى الشعور بفراغ ثقافي هائل،وفراغ عاطفي كبير، فأطفالنا يعيشون ويترعرعون اليوم وفق طريقة تربوية خاطئة حيث يترك الأبوان مهمة التربية للخادمات والمربيات لانشغالهما بأعمالهما في الفترة الصباحية وربما في الفترة المسائية من اليوم أيضاً، فينشأ الطفل منذ صغره على عادات غريبة مستهجنة ربما استمد أولياتها من الخادمات والمربيات.

وهناك مشكلة أيضاً، سوف تؤثر على مستقبل أطفالنا بطريقة محسوسة ملموسة سببتها أجهزة الإعلام وأهمها الأجهزة المرئية حيث تعج محطاتنا العربية بكم هائل من البرامج والمسلسلات التلفازية المعدة في الأصل لمجتمعات غير مجتمعاتنا العربية، تختلف تماماً في أساليب حياتها وتركيبتها الاجتماعية عن أساليبنا وتركيبتنا، فهذه البرامج والمسلسلات التي نستوردها من الخارج ونعرضها على أطفالنا العرب أصابتهم بنوبات محمومة من «التغريب» يبدو أن خطرها سوف يستفحل إن نحن مضينا في سياستنا الإعلامية هذه.

وإزاء ذلك، فإن دولنا العربية مطالبة اليوم قبل أي يوم مضى بانتشال الطفل العربي من أسباب التغريب هذه بنشر سياسة إعلامية وثقافية وتربوية تعتمد إعتماداً كلياً فيما تعرض من كتب وبرامج تلفازية وإذاعية على تركيبتنا العربية الضاربة في عمق القيم والتقاليد والعادات العربية الأصيلة، وبهذه الطريقة وحدها نستطيع الاحتفاظ بهويات أطفالنا وملامح شخصياتهم ونمنع ذوبانهم في حضارات الغرب وتياراته الثقافية المتلاطمة التي لا تصلح لمجتمعاتنا العربية المحافظة، ولا مجتمعاتنا تصلح لها.

# هل هي ردة عن الحداثة في الإبداع العربي؟

* عبدالرحمن حمادي

## «الحداثة» أم «المعاصرة»:

حيرة تفرض نفسها عندما نعني الخطاب الإبداعي الحديث، فالحداثة مازالت في مجال النقد مصطلحاً مضطرباً، ولذلك لا نستغرب وصف النقاد لمصطلح الحداثة بالمراوغ والمتقلب، فالمعاصرة مثلاً، يمكن أن نفهما على أنها معاصرة زمنية، فكل من دخل زمنياً بالتاريخ الحديث هو «معاصر» مع أنه «رب شاعر قرض الشعر في القرن العاشر هو أكثر حداثة من شاعر يحيا اليوم في ثيابنا» (١) في حين أن الحداثة، ضمن تعاريفها الكثيرة، هي ذلك الوعد الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، وهي ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه

التجارب الفنية السابقة «ونجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية، إلاّ أن أهدافها تكاد تكون واحدة»(٢).

ضمن هذا الاضطراب تقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري، وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار، لأنه لا يمثل هاجساً لها «بل عليها أن تناضل ولو بعد حين حتى نفسها»(٣)، كما أنها في آخر مرحلة تصلها لا تقر بأنها أحدث شيء، لأنها ترى في نفسها برنامجاً تمردياً تحررياً للثقافة والفن، ولذلك ثمة تيارات قوية في النقد الغربي الآن تعتبر الحداثة شيئاً من الماضي، وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها، في حين تقف تيارات مضادة تعلن بأن الحداثة لن تصل إلى نهاية «غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاماً من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها، فالإثارة والشيوع متربصان بالحداثة شراً حتى يحلانها إلى نوع هزلي ممجوج»(٤). نحن لا يعنينا هنا أن ندرس مفصلاً هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحداثة؛ ولكن ثمة صراع عنيف الآن حول الحداثة، وبشكل يجعلنا أمام تيار مضاد غاضب على الحداثة ككل، وعلى مستوى جميع الأجناس الإبداعية.

قد يُقال، من الطبيعي أن يقع الصدام مابين الحداثة كتجديد وحركة وثورة، وبين القديم كسكون وتراجع، وهذا صحيح مبدئياً، فقد جوبهت حركة الحداثة بمقاومة، ولم تسلم من الهجوم عليها بالرغم من الأعمال الخصبة التي أثمرت عنها في بدايتها، فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧م، واعتبرتها بدعة تقتضي محاربتها، كما أعلن الفاتيكان مرة أخرى خلال عهد البابا (بول) عن شجبه للحداثة، واعتبر هتلر الحداثة فناً منحطاً، ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهد لمثل هذا الرفض، «فقد أصيب الأدب بالتخمة والغثيان من مصطلح الحداثة، حتى أصبح رمزاً لكل ماهو قديم وعلامة في طريق الانحلال

والتفسخ»(٥). نحن لا نعني هنا هذا التصادم بين حركة الحداثة وأصحاب الكلاسيكية، بل نعني أن تمادي الخطاب الحداثوي بالتطرف، واللامعقولية، والاستخفاف بوعي المتلقي، كل ذلك أدى إلى ردود فعل غاضبة شارك فيها من ناصروا الحداثة في بدايتها، فنعت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى الشتيمة والاستهزاء، كتهجم «م. ج. كونراد» على الشعر الحديث بقوله: «إن الشعر الوحيد الحقيقي في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأصحاب ويغذينا بأقوى الأحاسيس وأعنفها، ويدعنا بتقنيات قد جمعت من عيادات أدبية من مختلف أنحاء العالم بعد فحصها والتأكد من نقائها، تلك هي التي ينبغي أن نتحرك بها على رأس الحركة الثقافية في أوروبا، نحن الفاسقين بفضل «نيتشه» ونحن السحرة في عالم داعر، نحن الصوفيين في معرض دولي عابر، نحن الأبطال الغاضبين أنعم علينا بالحمق والعقم. إن الإنسان السوي العاقل اليوم لا يعنيه هنا البتة أي بيض غريب من بيض طائر الوقواق يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحدث في معابدهم الصغيرة ، يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم.. الرمزية.. الشيطانية.. المثالية.. الجديدة.. الهلوسة.. امنح هذه الأشياء بضع سنوات ، عندئذٍ لن تجد ديكاً يصدح بأي من هذا الدجل المسرف في الحديث، والذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن»(٦).

إن هذا المشهد الساخر الذي يقدمه كونراد يعكس مدى ردة الفعل الغاضبة على التحولات التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه، وحتى أن ناقداً مثل «هاري ليفن» يستغرب كيف أن أصحاب الأدب الحديث يطلبون من القراء أن يكونوا بلا عقل ليفهموا أدباً يتجه أصلاً لمن يريد هم بلا عقل، يقول: «ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية، بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة، وهذه هفوة لا يمكن لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل تجاوزها»(٧).

وعلى ذات المنحى يُهاجم (ج. ل. ستيان» الفوضى غير المعقولة التي أدخلت الحداثة فيها الفنون فيقول: «وقد ازدادت تعليقات النقاد حدة في السنوات الأخيرة باتجاه الميوعة والتضارب، ونحن نتعثر الآن في اصطلاحات تكاد تكون عديمة المعنى.. لقد حان الوقت للمطالبة بإيقاف استخدام هذه التصنيفات.. إن مقياسنا يجب أن يبقى شدة التأمل وحدة التعليق»(٨). على هذا الشكل، ظهرت وما تزال تظهر ردة الفعل المضادة للتطرف في الحداثة، فما ذا عن ردة الفعل على المستوى العربي؟!.

سوف نركز في الإجابة على ردة الفعل على غموض وتطرف الخطاب الشعري العربي الحديث كنموذج ينسحب على بقية فنون الإبداع العربي، وسوف تطالعنا منذ البدء الشاعرة نازك الملائكة، تلك الشاعرة التي كان لها موقف تاريخي في الثورة على النظام التقليدي للشعر، ولكنها نفسها انقلبت على ثورتها عندما فكر بعض الشعراء في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد، فرفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوس «هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر حين أخذوا يطلقون على الشكل الذي ابتدعوه اسم قصيدة النثر»(٩) معلنة أن مفهوم القصيدة هو بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع والهيكل والتفاصيل والموسيقا، وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعل عند شاعر آخر هو أحمد عبدالمعطي حجازي، فيرى أن صفة الشعر قد أهينت حتى أصبحت تطلق على كل كلام ينتهي قبل السطر ونهايته «فضلاً عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض، فالحد الأدنى الذي تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر مما ينشر في الصحف والمجلات والدواوين، وهذه الفوضى ليست مقصورة على غير المبدعين، بل يُشارك فيها المبدعون أيضاً بنسب مختلفة»(١٠).

ويرفض حجازي الوهم القائل بأن للقصيدة الجديدة معجماً خاصاً بها، ويؤكد أن الألفاظ وحدها لا تصنع قصيدة، ولكنها اللغة والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها «ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيحاءات وإيماءات لم تعرفها من قبل، فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى، إلى حالة الإبداع والتكوين قبل أن ترتدي معانيها المزيفة»(١١). كما يرفض أوهام الغموض في الخطاب الشعري الحديث، وخاصة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلاّ الصورة فقط، وأن الصورة هي الاستعارة، وكلما كانت الصورة تتسم بالغرابة كانت القصيدة حديثة «وهذا خلاف الحقيقة، فالاستعارة هي أداة من أدوات الشعر، ولا مراء في أن القصيدة الجديدة تحتاج إلى استعارة جديدة وأن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها، وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة»(١٢).

هذه هي بعض مواقف رواد الحداثة الشعرية منها، وانقلابهم على تماديها في الغموض والتجريب والانفلات، وهي مواقف أخذت أبعاداً أكثر وضوحاً في كتابات النقاد المستمرة حتى الآن، والتي لا تمل من مهاجمة الغموض والخرف اللغوي في الشعر خصوصاً، وفي الفن عموماً كالدكتور محمد جابر الأنصاري الذي يؤكد أن «الشرط الأول هو سلامة البناء المادي الحسي للعمل أو صورته الحسية التي تتراءى لكل الأنظار والتي يستطيع أن يبصرها ويفهمها الناس العاديون على اختلاف مستوياتهم، والتي لا يختلف في النظر إليها الإنسان العادي والناقد المتذوق والفيلسوف المحلل. وهذا يتطلب أن يكون في بنائها الحسي ذاته مؤشرات وإيحاءات وإيماءات موضوعة بإتقان شديد ضمن حنايا البناء الحسي، وهذه المؤشرات والإيحاءات إن كانت غامضة أكثر مما يجب امتدت الصورة الحسية للعمل الأدبي وجعلتها تشويشاً سوريالياً من ناحية، كما أنها تمتد لإمكانية

الوصول إلى المعنى الخفي وراء المبنى وتضيع الاثنتين معاً، المبنى والمعنى، أو الصورة والمحتوى، وهذا ما يحدث لأعمال الأدباء الشباب في العالم العربي اليوم»(١٣).

وقد امتدت ردة الفعل هذه إلى الشعراء الشباب أنفسهم، فيرفض أحدهم كل التجارب المتطرفة التي نجمت عن الحداثة، ويراها محصلة لعملية تقليد أعمى للتجارب الشعرية الغربية ومحاكاة لشعراء غربيين خاضوا تجارب حياتية لم يخضها الشعراء العرب أصحاب الحداثة الشعرية، يقول أحد الشعراء الشباب مثلاً: «لا أستطيع أن أنظر للشعر بعيداً عن الغناء، ليس بمعنى الصنوجي، وإنما بمعنى التكامل كي لا نخلط وظيفة الشعر.. كما أن الرؤيا الشاملة فهمناها نحن فهماً مغالطاً، بمعنى أن الشاعر العربي المعاصر لم تقيض له التجربة النضالية التي عاشها نيرودا وإيلوار.. وحالياً الشاعر المعاصر يحاول أن يُحقق شمولية الرؤيا من وراء الطاولة، وأكثر الشعراء المعاصرين، الشباب منهم، وجيل ما قبل الشباب، يقفون على أرض الكيمياء والمعادلات أكثر من وقوفهم على أرض الشعر، وهذا السيل الجارف من الشعر الحديث الذي يخفي عجزاً في التعامل مع الإيقاع»(١٤).

وعلى الرغم من وجود أعداد من النقاد العرب الذين يدافعون عن الانزياحات اللغوية والغموض في الخطاب الشعري الحديث، إلاّ أن بعض هؤلاء النقاد اضطروا أخيراً إلى المطالبة بعدم المبالغة في التطرف، ومنهم الدكتور وليد سيف الذي يوضح تصوره للمشكلة قائلاً: «إن اللغة العربية مرت في العصر العباسي بمرحلة النمطية، ومن هنا رأى النقاد في أبي تمام خروجاً عن أصول الشعر، وعلى الرغم من أننا نقرأ أبا تمام الآن فلا نجد ما يقولون، فقد وجدوا في ذلك الوقت أنه في شعره يمثل انحرافاً لغوياً غريباً لأن النمط الشعري العام كان صارماً في أصوليته وفي عرقيته ونمطيته، وكان أي خروج عنه مهما بدا بسيطاً يعتبر تجويداً أو مفاجأة شعرية»(١٥)., وينتقل الدكتور سيف إلى موقف الشاعر الحديث في زمن دخل فيه الشعر إلى النثر، فيقول: «إن مهمة الشاعر في

الانحراف عن النمط العام تصبح أكثر صعوبة طالما أن النثر مليء بالشعر، فكيف يميز الشاعر تعبيره عن لغة النثر، إذن سيجد نفسه تلقائياً وبغير وعي يبالغ في الإعراب والإبهام والتطرف؛ ولعل هذا أحد الأسباب التي دفعت الشعراء العرب في الوقت الحاضر إلى قدرة من الغموض»(١٦). على هذا النمط يستمر الدكتور سيف في الدفاع عن الانحرافات اللغوية والغموض في الشعر الحديث، إلاّ أنه يجد نفسه مضطراً في النهاية بمطالبة الشاعر بعدم الاندفاع الكلي في التطرف فيقول: «إذا بالغ الشاعر في الانحراف الشعري يسقط في الغموض المطلق وفي تدمير جسور التواصل بينه وبين المتلقي وفي مجانية الانحراف اللغوي، مجانية كاملة لأن هذا الانحراف إنما يجري تذوقة وإدراكه بقدر ما تكون الخلفية التي انحرف عنها واضحة، فإذا لم تكن هذه الخلفية واضحة تماماً، فإن الانحراف يفقد قدرته على التأثير من جهة، ويفقد وظيفته الشعرية التواصلية من جهة أخرى»(١٧).

## هل هي ردة على الحداثة:

يحق لنا بعد هذا كله أن نتساءل إن كان ما يجري على وحول ساحة الإبداع العربي الحديث هو ردة أو بداية ردة نحو الكلاسيكية، وثورة مضادة على الثورة الحداثوية التي أعطت كل هذا الكم من التجارب.

سوف نبقى في نموذج الشعر، وسنجد أن المتتبع للتيارات الشعرية منذ الخمسنيات وحتى الآن لا يستطيع أن يغفل تياراً قوياً يحاول أن يثبت نفسه وسط هذه التيارات الحداثية، وهو تيار الشعر الكلاسيكي الذي مثله محمد مهدي الجواهري، وعمر أبو رشيه، ونحن لا نعني بالدرجة الأولى هذين الشاعرين الكبيرين وغيرهما من الشعراء الذين عاصروا بداية مرحلة الحداثة، ولكن نعني تياراً يضم جيلاً جديداً من الشعراء يمكن أن

نسميه بجيل السبعينات والثمانينات، وأصحابه يعلنون سخطهم على الحداثة والخطاب الشعري المعاصر بتجاربه المتطرفة وغموضه ولا معقوليته، وأنه آن الأوان لوأد الحداثة بعد أن استنفدت أغراضها في نظرهم، وينتشر أصحاب هذا التيار على كل الخارطة العربية بنسب متفاوتة. ففي مصر مثلاً، نجد أنه يمكن تقسيمهم إلى طائفتين «طائفة تنطلق من رؤية إحيائية خالصة، أي تمضي على النهج الذي كانت تسير عليه مدرسة شوقي وحافظ من التزام بالبحر الخليلي إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ووطنيات ورثاء ومدح وغير ذلك من الفنون المعروفة في هذا المجال، وطائفة أخرى تسير على نهج القصيدة الرومانسية من تغليب للعاطفة إلى الرقة الوجدانية وإطلاق العنان للخيال بمفهومه الرومانسي مع بعض التجديدات المعتدلة في الشكل والمضمون على حد سواء»(١٨). وهناك دعوة قوية حالياً لإنشاء ما يُسمى بـ «جماعة سوق الفسطاط» حيث يرجون أن تكون سوقاً شعرية على غرار ماهو معروف في تراثنا من سوق عكاظ «وإن هاتين الطائفتين ومن يلف لفهما ليسوا بقليل، فهناك كليات جامعية لا يتعدى ما يَقدم فيها من أطروحات علمية هذا الحد، ويرون في الشعر الحديث انحرافاً ينبغي تصحيحه، وبعضهم، بل معظمهم، يرفض الشعر الحديث رفضاً قاطعاً»(١٩).

ألا يُشير هذا إلى وجود ثورة، أو بداية ثورة مضادة على الخطاب الشعري الحديث؟ وإن لم يكن كذلك فهو صراع عنيف يدور الآن في ساحة الحداثة مابين الخطاب الشعري الحديث بانزياحاته اللغوية والشعرية وغموضه، وبين تيار ينادي بالوضوح إلى حد التمسك بالكلاسيكية وإحيائها من جديد.

وتبقى الكلمة، وهي أن الحداثة العربية لم تستطع حتى الآن أن تحدد هويتها الأخيرة «شكلاً ومضموناً» و مازالت التيارات داخلها تتصارع، فإلى متى سيستمر هذا الصراع وكيف سينتهي ؟! هذا هو السؤال الصعب!!.

# المصادر


١- د. نذير العظمة، ندوة مجلة المعرفة السورية عن الشعر السوري الحديث، مجلة المعرفة، العدد ٢٥٦، دمشق، ١٩٨٣م.

٢- د. عبدالله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٩، الكويت، ١٩٨٨م.

٣- نفس المصدر.

٤ نفس المصدر.

٥- نفس المصدر.

٦ نفس المصدر.

٧- نفس المصدر.

٨- ج. ل. ستيان، الملهاة السوداء، ترجمة منير الأصبحي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٧٦.

٩- د. عبدالله أحمد المهنا، مصدر سابق.

١٠- نفس المصدر.

١١- يوسف العمر، آفاق الحداثة، دار الأصمعي، بيروت، ١٩٨٥.

١٢- نفس المصدر.

١٣- د. محمد جابر الأنصاري، جناحان للعمل الأدبي العظيم لا يحلق بدونهما، مجلة الدوحة، العدد ٨٥، قطر، ١٩٨٣م.

١٤- محمد مصطفى درويش، مجلة المعرفة، العدد ٢٥٦، دمشق، ١٩٨٣م.

١٥- عبدالله رضوان، الغموض في الشعر العربي، دراسة مجلة شؤون أدبية، العدد ١٠، الشارقة، ١٩٨٩م.

١٦- نفس المصدر.

١٧- نفس المصدر.

١٨- حامد أبو أحمد، حالة الشعر في مصر خلال الربع الأخير من القرن العشرين، مجلة العربي، العدد ٣٧٤، الكويت، ١٩٩٠م.

١٩- نفس المصدر.

# قراءتان في التراث

* عباس عبدالحليم عباس

## ١ - ملامح النظرية التراثية لعلم المصطلح

ما زالت قضية المصطلح تشغل المجامع اللغوية المعاصرة، فضلاً عما تخصصه الجامعات أو المعاهد والهيئات المختصة من ندوات ومؤتمرات[١] لا تنتهي في محاولة للوصول إلى حلول عملية جادة في مختلف الميادين. إذا كان هذا هو حال (المصطلحية) اليوم. فما معالم هذه القضية في تراثنا بزخمه وامتداده؟.

بالطبع، لا يعقل أن نسقط أدواتنا الثقافية والمعرفية بأسمائها وألقابها المعاصرة على المادة التراثيةالتي نملك، ولا أن نزنها أو نقيسها بما لم يتوفر في عصر الأجداد من تقنيات وأساليب عملية في البحث والدرس، فمثلما نحيا اليوم عصرنا،

ونعيش حضارتنا، عاش القدماء عصرهم وحضارتهم، فكانت لهم خصوصيتهم.

وأبرز ملامح تلك الخصوصية، مانلاحظه من فردية في الجهود العلميةفي معظم المجالات، حتى ليكاد الباحث غير المتأمل أن يصدر حكماً بالتشويش أوعدم التنسيق، أو الاضطراب على تلك الجهود،غير أن المتعمق من الباحثين يستطيع أن يتسقصي المسائل في منابعها، ويتتبعها في قنواتها لاماً أشتاتها ومتفرقاتها ليخرج بالتالي بصورة واضحة وكلية لأية قضية كانت.

ماسبق، هو بالتحديد ما دعاني لاطلاق كلمة (ملامح) على النظرية التراثية لما يعرف اليوم بعلم المصطلح Terminology وعليّ بالتالي أن ألملم هذه الملامح لنرى مدى طاقتها، وسعتها لتشكيل (نظرية تراثية خاصة بعلم المصطلح).

لم يكن الإسلام جذوة إشعاع ديني لهؤلاء القوم القاطنين في بطن الصحراء فحسب، إنما شكل مصدراً عظيماً لإشعاع حضاري شامل، وبالنسبة لموضوعنا يمكنني القول إنه مع بدء ظهور الدراسات الإسلامية أعني: تلك التي شغلت بالقرآن الكريم والحديث والفقه والسيرة النبوية، بدأت بوادر (المصطلحية) تأخذ مكانها في ركب الحضارة ويكون لها موقع في تدوين العلوم. لقد بدأ الناس يتعاملون مع اللغة بمنطق جديد، فبعد أن كانوا يعرفون (الحقيقة اللغوية) للألفاظ أخذوا يتعاملون بحقيقة أخرى إلى جانب هذه، وأعني (الحقيقة الشرعية). ومن ثم أصبح لدارس الإعجاز مصطلحه، وكذلك دارس التفسير، والسيرة النبوية والمغازي والتاريخ وغير ذلك من العلوم النقلية التي شكلت اللبنات الأساسية في بنية الثقافة العربية الإسلامية. وازدادت مسألة (المصطلحات). أو الحدود والتعريفات أهمية بانتشار العلوم العقلية. وربما كان المتكلمون من أوائل من اعتنى بالمصطلح، الأمر الذي لفت انتباه الجاحظ (٢) (٢٥٥هـ)، وتستمر هذه الأهمية للمصطلح والمسألة المصطلحية لتصل ذروتها مع دخول العلوم اليونانية، الهندية، والفارسية، من فلسفة ومنطق

ورياضيات وطبيعيات، والهيئات مما حدا بعلمائنا الأوائل أن يحاوروا لغتهم ويسبروا أغوارها باذلين جهودهم في مجالات الوضع والقياس، والاشتقاق والنحت، والترجمة والتوليد والتعريب والإفادة من التعبير المجازي إلى أبعد الحدود من أجل إبداع حدود العلوم ومصطلحاتها ورسومها وتعريفاتها، وحل الإشكالية المصطلحية التي عرفوها وعانوها، وربما كانت معرفتهم تلك لا تختلف عن معرفتنا، غير أنهم في عمق حسهم اللغوي، أكثر ثقة بلغتهم، وأشد إيماناً بطاقتها وحيويتها.

لقد استطاع العرب المسلمون مواكبة التطور الحضاري بمستوييه (الروحي والمادي) بفهم حضاري متفتح ومعاصر آنذاك، لا يفقدهم هويتهم وتفردهم ومثلما لا يتركهم منعزلين عن حضارات العالم الأخرى التي بدأت تمتزج طبيعياً بالفكر الإسلامي حينما كانت للمسلمين دولتهم التي أخذت تمد أجنحتها أينما توجهت. فاستقبلوا العلوم المختلفة (إنسانية وأساسية) وقننوا قوانينها، ورسموا اصطلاحاتها، مدركين أهمية ما يقومون به ومعتمدون إعتماداً أساسياً على معرفتهم الواسعة بقوانين لغتهم وأنظمتها النحوية والصرفية، والمعجمية والصوتية. ولقد قامت دراسة مقارنة-وهذا ليس مجال حديثنا هنا- بين ما أشترطه القدماء من شروط وقيود في (الحد أو الرسم) وما تشترطه المجامع اللغوية والهيئات المختصة بالمصطلح اليوم لوجدنا النقاء كبيراً في هذه الناحية.

وفي هذا السياق، أذكر ما لاحظه الدكتور أحمد مطلوب حين تحدث عن وسائل القدماء في وضع المصطلح، فقال إنهم اعتمدوا في ذلك عدداً من الوسائل(٣) :

الأولى: اختراع الأسماء لما لم يكن معروفاً، كما فعل النحويون والعروضيون والمتكلمون وغيرهم.

الثانية: اطلاق الألفاظ القديمة للدلالة على المعاني الجديدة على سبيل التشبيه والمجاز، كما في الأسماء الشرعية والدينية وغيرها مما استجد بعد

الإســلام من علـوم وفنون.

الثالثة: التعريب، وهو نقل الألفاظ الأعجمية إلى العربية بإحدى الوسائل المعروفة عند النحاة واللغويين.

وهذه الوسـائل الثلاث ، التي لا يزال العـاملون في اللغـة والعلم والفن يلـجأون إليها عند وضع المصطلحات العلمية، وبهذا نجح القدماء في إثراء اللغة بمصطلحات متنوعة، تخدم أغراضهم في مختلف الميادين، فعلى سبيل المثال يُلاحظ دارس البلاغة والنقد الأدبي وجود مئات من المصطلحات البلاغية والنقدية التي تعرض على كل من يتصدى لهذين الفنين أن يفهم مصطلحاتها قبل كل شيء. وثمة ملاحظة أظهرت لي أن هذا الفيض والزخم الكمي من المصطلحات سبب للمحدثين إشكالية منهجية في دراسة المصطلح النقدي والبلاغي في التراث. وهذه نفسها دفعت الباحثين للحديث عن مشكلة المنهج في دراسة مصطلح النقد العربي القديم (٤)، أي كيف ندرس هذه المصطلحات؟ وكيف نستفيد منها لتوظيفها في دراسة البلاغة والنقد المعاصرين؟ وأعتقد أننا لو استطعنا أن نصل إلى منهج علمي سليم في دراسة المصطلح العربي القديم، لأمكننا بذلك أن نكشف أسس النظرية المصطلحية وفلسفتها عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء.. والشيء نفسه يُقال عن بقية العلوم ومصطلحاتها. ففي تراثنا العربي القديم، ثمة تنويرات رائعة تكشف لنا عن وعي دقيق لمسألة المصطلح، تفيدنا بلا شك، في عصرنا هذا المتراكم الثقافة، المتفجر المعرفة. فعبدالقاهر الجرجاني (٧٢١هـ) على سبيل المثال، يمس في إشارة ذكية جانباً بالغ الخطورة في مسألة (المصطلحية)، ألا وهو (عالمية المصطلح) وذلك عندما عقد فصلاً (في حدي الحقيقة والمجاز) فقال: «فمن حق الحد أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة. ونظير أن تضع حداً للاسم والصفة في أنك تضعه بحيث لو أعتبرت به لغة غير لغة العرب وجدته يجري فيها جريانه في العربية، لأنك تحد من

جهة لا اختصاص لها بلغة دون لغة. ألا ترى أن حدك (الخبر) بأنه ما احتمل الصدق والكذب «مما لا يخص لساناً» دون لسان ونظائر ذلك كثيرة وهو أحد ما غفل الناس عنه ودخل عليهم اللبس فيه حتى ظنوا أنه ليس لهذا العلم قوانين عقلية، وأن مسائله كلها مشبهة باللغة في كونها اصطلاحاً، يتوهم عليها النقل والتبديل. ولقد فحس غلظهم فيه. ولهذا و ضع القول »(٥). وباقترابنا أكثر من نظرية المصطلح في تراثنا نجد أن نصوص (الفلاسفة المسلمين) هي الأكثر إغراء، في هذا المجال. فجابر بن حيان (٢٠٠هـ) يقدم رسالته (الحدود) بتوطئة في الحد يقول فيها: وأعلم أن الغرض بالحد هو الإحاطة بجوهر المحدود على الحقيقة حتى لا يخرج منه ما هو فيه.. ولا يدخل فيه ماليس منه (٦)"، أما صاحب (الحدود والرسوم) (٧)، أعني فيلسوف العرب الكندي (٢٥٠هـ) فقد أدرك أن "الإحاطة بحدود الأشياء ورسومها صعبة المسالك". وفي ذلك مالا يخفى من دلالة على إشكالية مسألة الحد (المصطلح) الأمر الذي جعل بعضهم يتحرج من الخوض فيها. ومثل الكندي في ذلك، الشيخ الرئيس ابن سيناء (٤٢٨هـ) الذي سعى إلى وضع حد للحد ليضبط عملية التحديد والتعريف من أساسها، كما قام بصياغة الحدود والمصطلحات، وشروط تلك الصياغة وكيفيتها اللغوية، وغير ذلك مما يدل على المساهمة الفعالة فيما يُسمى اليوم (بعلم المصطلح) ويمكن ضم مساهمة الغزالي (٥٠٥هـ) الذي يبدأ رسالته (الحدود) بفصل في (بيان الحاجة إلى الحد)، إلى تلك الجهود لما أبداه من آراء حول مادة الحد وصورته. ومتى يكون ناقصاً تماماً، وكيف يمكن وضعه، وماهي أسباب تصوره (٨) وغير ذلك مما له علاقة مباشرة بالتنظير لمسألة المصطلح.

وأخيراً، لا أزعم أنني أحطت بالكثير من أطراف هذه القضية فما هي إلاّ إشارات مكثفة آمل أن تجد العناية والاهتمام لتوسيعها واستكمال بقية جوانبها علنا

نجد في تراثنا ما يفيدنا في عصرنا هذا، ولا أشك في إمكانية إفادة مجامعنا اللغوية من تلك الجهود ولا سيما إذا قيّض لها من يستقصيها ويطورها وبذلك نستمد المعاصرة من أصالتنا، فنملك هويتنا، ونظهر بشخصيتنا.

## ٢- شعرنا القديم والنقد الجديد

يقوم كتاب «شعرنا القديم والنقد الجديد» لمؤلفه الدكتور وهب روميّه، الذي صدر عن سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة، على بحث العلاقة الإشكالية بين الموروث الشعري ومناهج النقد الجديد، ويحاول الإجابة عن كثير من التساؤلات حول قدرة الخطاب النقدي العربي المعاصر على التعامل مع الخطاب الشعري القديم من خلال تشخيص ملامح الأزمة في المسافة بين هذين الخطابين.

انطلق الدكتور وهب روميّه في بحثه هذا من خلال المسألة النقدية أولاً، ثم الشعرية أخيراً، فجاءت مادة البحث مقسّمة على بابين، كان أولهما بعنوان (الحداثة المموهة)، حدّد في فصله الأول إشكالية العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد، تلك النابعة من الأمة الثقافة العربية عموماً، التي انعكست آثارها على نصوص الأدب والنقد حينما أخفقت الحداثة العربية في تأصيل هويتها، فبهرتها حداثة الغرب، واستسلمت لها، مما صرفها عن التفتيش في المناحي الجمالية للنص، وعن الجانب الروحي الإنساني في الخطاب الشعري.

لقد أصبح دعاة المذاهب النقدية الكبرى ينظرون للغموض والتجريب على أساس أنهما مصدرا ثراء النص الشعري وحيويته، الأمر الذي أوقعهم في متاهة ما يزالون لا يعرفون نهاية لها. ويبرهن الباحث على ذلك من خلال الفصل الثاني في هذا الباب حين اختار مناقشة مواقف أصحاب المدرسة الأسطورية في نقدهم لشعرنا القديم، متتبعاً جذور منهجهم، ومنظريهم، وكيف شقي النقاد العرب في محاولات تطويع أدبنا القديم لهذا المنهج، ابتداء من كتاب الدكتور نصرت عبدالرحمن

(الصورة في الشعر الجاهلي) وانتهاء بالدكتور مصطفى الشورى في تفسيره الأسطوري للشعر القديم.

خلص الباحث إلى أن الدكتور نصرت لم يتجاوز الدراسة المضمونية للحياة الدينية الجاهلية، وأنه أسرف في توجيه النصوص توجيهاً بعيداً لتصبح كل كلمة وكل عبارة ذات بعد أسطوري ليس غير. أما دراسة علي البطل «الصورة في الشعر العربي» فهي متميزة لثلاثة أسباب:

١- إنها محاولة لتأصيل المنهج الأسطوري في دراسة شعرنا العربي.

٢- إنها موسوعة ضخمة للمعلومات الدينية الجاهلية.

٣- فيها تذوق جميل للعديد من النصوص الشعرية.

وبالرغم من ذلك كان الدكتور إبراهيم عبدالرحمن أكثر قدرة على التعامل مع أسطورية الشعر دون الانزلاق في مزالق سابقيه، ففي كتابه «الشعر الجاهلي» فسّر لنا عدداً من الظواهر الشعرية في القصيدة العربية تفسيراً يبدو مقنعاً على ما فيه من أخطاء يسيرة، كما هي الحال في تفسيره لرمز الثور الوحشي، غير أن ذلك لم يخرج الدراسة عن إطار منهجها الأسطوري مثلما حدث لدراسة عبدالجبار المطلبي. أما دراسة الدكتور أحمد كمال زكي فقد عكست تصوراً شديد الوضوح للمنهج الأسطوري لديه، بيد أن تطبيقاته لم تكن بالقدر نفسه من التقانة والنجاح. وفيما يخص الدكتور عبدالقادر الرباعي يجد المؤلف أن هذا الأستاذ فهم المنهج فهماً قوياً، وإن اقترب به من الاتجاه الواقعي، لكن ذلك لم ينجه من الخطأ في فهم المعاني، فجانبه الصواب. وهذا باحث آخر، الدكتور مصطفى الشورى يكتب في هذا المنهج كتاباً، لا يعدو، في رأي المؤلف، كونه كتاباً للطلبة لا الباحثين، ويعيب عليه، أيضاً، النقل عن الآخرين دون عزو، في غير موضع.

ويخلص الدكتور وهب رومية، إلى أن هذا الاتجاه الأسطوري غلت قدوره،

وفارت فوق نار شعرنا القديم، فأوشكت أن تطفئ هذه النار وتحيلها رماداً، فكان هذا المنهج ضرباً من ضروب «الحداثة المموهة» التي زيّفت واقع الشعر وأفرغته من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها. ويرى صاحب هذا الجهد، بأن هذا النقد ينحرف بالشعر إلى الأساطير وكأنه فرع من فروع (الأنثروبولوجيا). يهمل اللغة وصورها، وبنياتها المبدعة الخلاقة.

وفي الباب الثاني، قدم الدكتور روميّه محاولات جدية في تفسير شعرنا القديم جاعلاً ذلك في مدخل وفصلين، تناولا رؤية الذات ورؤية الكون. ففي المدخل أعلن أن مفهوم الغرض الشعري مثل نظرية فاسدة ألحقت بتراثنا الشعري أضراراً بالغة، مما دعا إلى نهوض دراسات مغايرة تقوم على مفهوم القصيدة لا الغرض، وهنا، اقترح الباحث مفهوماً معاصراً للقراءة، لا يقف عند حدود الشرح والتفسير، بل يتجاوزهما إلى التأويل الذي يكشف الثراء الرمزي للموروث الشعري. وقد طبق ذلك المفهوم تطبيقاً موفقاً على نصوص شعرية قديمة، كنص زهير الذي مثل فكرة السلم، ونص آخر لأعرابي مجهول مثّل فكرة الحنين، وقد جاء تناول هذه النصوص من خلال مقاربات بنيوية لمست الجوانب اللغوية والشكلية، وكشفت دهشتها وإبداعها.

بعد ذلك كله، تحدث المؤلف عن رؤية الذات المقنعة من خلال رموز الشعر القديم كالناقة، والجواد، والمطر، والمرأة، والذات السافرة التي تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفق عاطفي سيّال.. وما أن يصل الكاتب إلى آخر فصوله حتى يبدأ في (رؤية الكون) بتأويل إشكالية الرحلة، والانتماء، ومشكلة الموت والحياة، وقضية المبدأ من خلال نصوص التراث الشعري القديم. ثم يختم دراسته بالإشارة إلى الوهم الذي وقع فيه الدارسون وإلى إختلافه عنهم بإيمانه بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر، وتصوير لها، وموقف منها، وأن نصوصه غامضة بوّاحة في آن. وقد اتضح أن رؤية الذات الشاعرة تنتشر في شرايين القصيدة كلها، ولا تقتصر على

المقدمة، وأن رؤية الكون تطرح أمامنا المشكلات الإنسانية الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر.

وبعد، فقد نجحت هذه الدراسة في عرض وجهة نظر فريق من النقاد الجدد في دراساتهم لموروثنا الشعري، ألا وهم أصحاب المنهج الأسطوري، فبيّن المؤلف مواطن إجادتهم، وتوقف حيثما جانبهم الصواب، مستقصياً ومفصلاً في نظرية المنهج الأسطوري، بحيث أصبح الكتاب مرجعاً في ذلك. ولما فرغ من ذلك قدم لنا دراسة تأويلية امتازت بلغة جميلة، وطروحات جديدة تعيد النظر في كثير من الثوابت، فيما يخص تراثنا الشعري على وجه العموم.

# الهوامش

١- منها على سبيل المثال، ندوة إشكالية المنهج والمصطلح النقدي «الرباط، ٢٥-٢٦ يناير ١٩٨٥م»، انظر اللسان العربي، ع٣٤، ١٩٨٥م.

ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم، انظر مجلة كلية الآداب، جامعة سيدي محمد بن عبدالله بفاس، ع٤، ١٩٨٨م.

٢- البيان والتبين ٣٩/١.

٣- بحوث لغوية، د. أحمد مطلوب، ط١، ١٩٨٧م، ص١٦٨.

٤- انظر مقالة بهذا العنوان للشاهد البوشيخي، مجلة الآداب، جامعة سيدي محمد بن عبدالله بفاس، ع٤، ١٩٨٨م.

٥- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٣٠٢.

٦- المصطلح الفلسفي عند العرب، عبدالأمير الأعسم، مكتبة الفكر العربي، بغداد، ١٩٨٣م، (رسالة الحدود لجابر بن حيان) ص١٨٩.

٧- انظر الحدود والرسوم للكندي.

٨- الإشارات والتنبيهات، ابن سيناء (حد الحد).

٩- رسالة الحدود للغزالي، ضمن المصطلح الفلسفي للأعسم، ص٢٦٦.

# طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال

* محمد بسام ملص

## مقدمة:

قليلة جداً هي الكتب الموجهة للنشء، المسلم التي تناولت طفولة النبي صلى الله عليه وسلم، ويعتبر كتاب «طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال» لكاتبه عبدالتواب يوسف من هذه الكتب القليلة، وقد صدر عام ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، وأُعيد نشره عام ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، وتكاد الطبعتان تتشابهان، ويتناول العرض الطبعة الأولى.

قسم الكتاب الذي يقع في أربع وخمسين صفحة من القطع الكبير إلى سبعة فصول على النحو التالي:

## الفصل الأول: البحث عن الكنز:

يتناول قصة عبدالمطلب وولده الحارث عند حفر بئر زمزم، وما أخبر به الوالد ولده عن أمر البحث عن كنوز الكعبة: فعند انهيار سد مأرب في اليمن، انطلق بعض أهلها إلى

الشمال قاصدين مكة المكرمة، وأدرك جرهم أن الحرب سوف تنشب، فعمد إلى كنوز الكعبة ودفنها فيها؛ كما قص الوالد على ولده قصة نوح عليه السلام والسفينة، وعصيان ابن نوح عليه السلام لأبيه؛ وقد تناول الفصل كذلك موقف قريش وسائر أهل مكة المكرمة من البئر التي حفرها عبدالمطلب.

## الفصل الثاني: أول غارة جوية في التاريخ:

يدور هذا الفصل حول قصة الكعبة المشرفة ومحاولة الفيل الاعتداء عليها، وما دار من حوار بين عبدالمطلب وأبرهة الحبشي حول أمر الكعبة، ثم ماحدث لأصحاب الفيل وإبادتهم.

## الفصل الثالث: ولد الهدى فالكائنات ضياء:

عرض هذا الفصل لنذر عبدالمطلب التضحية بابنه عبدالله، واستشارة عرافة يثرب، ثم إنقاذ الابن، وزواجه من آمنة ووفاته، ثم مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، وإرضاعه في ديار بني سعد وعودته إلى أمه.

## الفصل الرابع: محمد في مدارس الحياة:

تناول هذا الفصل زيارة الرسول صلى الله عليه وسلم وهو طفل إلى يثرب، وقضاء وقت هناك يلهو مع الأطفال، ثم عودة الأم مع ولدها، ووفاتها قبل وصولها إلى مكة المكرمة، وإقامة محمد صلى الله عليه وسلم مع جده العجوز بمنحه عطفه وحمايته ورعايته، ويصطحبه معه في جولاته واجتماعاته في دار الندوة وسوق عكاظ، ويحكي له قصة النذر وتجاربه وخبراته، ثم التحاقه عليه أفضل الصلاة والسلام بعمه أبي طالب ليكفله بعد وفاة جده، فيعمل بالرعي خارج مكة المكرمة، ويميل إلى التفكير والتساؤل في الكون، ويستمع إلى أحاديث عن أخبار القبائل وتاريخها وحروبها وقتالها.

## الفصل الخامس: في مدرسة أبي طالب:

عرض جانباً من تأمل الرسول صلى الله عليه وسلم منذ سن الثامنة، وأثر تربية عمه عليه، فقد رباه على كل ماهو خيّر وطيب، كما عرض لرحلته عليه أفضل الصلاة والسلام في تجارة إلى الشام، ولقائه بالراهب بحيراً وما أخبره به الراهب من أنه سيكون نبياً، وعرض لتعرفه صلى الله عليه وسلم إلى مدين ووادي القرى وديار ثمود وسماعه الكثير عن أخبارها.

## الفصل السادس: مابعد الرحلة و ما قبل سن الشباب:

وفيه عرض لجوانب من حياته وهو فتى، من ذلك استماعه إلى الدفوف والمزامير ومحاولته النظر إلى عرس، ومحاولته نقل أحجار للعب مع غلمان وقد رفع إزاره عارياً، وذهابه إلى سوق عكاظ واستماعه إلى قس بن ساعدة الإيادي وهو يخطب في الناس، ومشاركته في حرب الفجار وحلف الفضول.

## الفصل السابع: على عتبة الشباب:

وقد بيّن أن فترة الطفولة تلك كانت البداية والأساس ليضع عليه أفضل الصلاة والسلام قدميه على عتبة الشباب والرجولة ليصبح النبي والرسول.

## ملحوظات:

إذا كان علماء الأمة قد اهتموا بالسيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام، واستطاعوا أن يحكموا على مروياتها نقداً علمياً دقيقاً[(١)]، فإن جمهرة من الكتاب المعاصرين قد تجاهلوا هذا تماماً وأعرضوا عن جهودهم الخيرة، فراحوا يتكتبون أخبار السيرة دون دراية بمعرفة صحيح أخبارها من ضعيفها، ومنهم من أخذ بمناهج المستشرقين في دراسة السيرة. ولم يكتفوا بذلك، بل عمدوا إلى استنتاجات بناء على

مقدمات خاطئة، فكانت كتاباتهم تحتوي على أخطاء كثيرة[٢]، ومن الغريب أن تنتقل هذه إلى ثقافة الطفل المسلم، فمن الأخطاء التي وردت في الكتاب مدار هذه المقالة:

١- هناك عدد لا بأس به من المرويات الضعيفة في الكتاب مثل الآثار التي زعم أنه عثر عليها في البئر، واستشارة عرافة يثرب بشأن النذر، وإعتراض فتاة جميلة ثرية لعبدالله ليخطبها من أبيها، ولعب الرسول صلى الله عليه وسلم في وادي تهامة، وتفاصيل زيارته للمدينة مع أمه حيث يعيش أخواله، وخروج عبدالمطلب للاستسقاء مع حفيده عليه أفضل الصلاة والسلام، وإخبار الراهب بحيراً النبي صلى الله عليه وسلم بأنه سيكون نبياً، واستماعه عليه أفضل الصلاة والسلام وهو غلام إلى قس بن ساعدة الإيادي في سوق عكاظ، وشهوده حرب الفجار وخروجه إلى الشام في تجارة خديجة[٣].

٢- صرح عبدالمطلب لابنه الحارث أنه يحفر الأرض بحثاً عن كنز الذهب[٤]، في حين أن الرؤية المنامية التي رآها تصرح بأن يحفر البئر[٥]، وهنا يتضح تناقض في هذه القصة بين إصرار الجد على الحفر إيماناً منه بأن عمله خدمة للكعبة وحجابتها، وبين تصريحه بأنه يبحث عن كنز الذهب ليستأثر به وحده وأمنية ولده الحارث أن يتملكاه حتى يصيرا من الأغنياء[٦].

٣- قدمت طفولة النبي صلى الله عليه وسلم برؤية معاصرة تجعلها مثل أية طفولة في عصرنا: فله شهادة مولد تحمل بيانات الاسم وتاريخ المولد ومكانه واسم الأب والأم والجد[٧]. وهو يلعب مع الصغار ويطارد الطيور ويتقن السباحة[٨]، ويلتحق بمدارس الحياة، فيتابع الدراسة الإعدادية: في مدارس عبدالمطلب والرعاة وأبي طالب والرحلات والتجارة[٩].

٤- اعتبرت طفولته عليه أفضل الصلاة والسلام مرتكزاً أساساً لتحديد شخصيته، فما

مر في طفولته وصباه وشبابه كان له الأثر الأكبر على مستقبله ومستقبل رسالته، فكانت طفولته هي الأساس(١٠). وتكمن المجازفة فيما زعم من أنه قد نهل من ثقافة جده الواسعة من أخبار الماضي ومن تجاربه، فالجد عنده حصيلة مدهشة من أخبار إبراهيم ونوح عليهما السلام، ومن أخبار اليمن والحبشة(١١)، وندرك خطورة هذه المجازفة عندما نقرأ قوله تعالى في سياق قصة نوح عليه السلام مخاطباً رسوله عليه أفضل الصلاة والسلام: **[تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك ما كنت تعلمها أنت ولا قومك من قبل هذا فاصبر إن العاقبة للمتقين]**(١٢)

ولابن كثير تفسير لطيف لهذه الآية الكريمة: "يقول تعالى لنبيه صلى الله عليه وسلم هذه القصة (أي قصة نوح) .. من أخبار الغيوب السالفة نوحيها إليك على وجهها كأنك شاهدها، نوحيها إليك أي نعلمك بها وحياً منا إليك.. أي لم يكن عندك ولا عند أحد من قومك علم بها حتى يقول من يكذّبك إنك تعلمتها منه، بل أخبرك الله بها مطابقة لما كان عليه الأمر الصحيح(١٣).

٥- ورد أن أثر تربية أبي طالب لابن أخيه صلى الله عليه وسلم كان كبيراً. فقد أخذ يربيه على كل ماهو خيّر وطيب ويغرس في نفسه مكارم الأخلاق، فشب نقياً بعيداً عن الخطايا والشر يسير في طريق الخير والفضيلة(١٤)، والخطأ أن تعزى تربيته صلى الله عليه وسلم لعمه، ولا تعزى إلى الله عز وجل، فلم يدخل على فطرته إلاّ تعليم الله سبحانه وتعالى له(١٥).

٦- اعتبرت مدرسة الرعاة الميدان الفسيح الذي تعرف فيه بأفكاره إلى الخير والصواب(١٦)، وهذا القول يفضي إلى أمر يفيد أن تفكيره وتأمله كانا عماد حياته كلها،(١٧) فبذلك يكون أثر الوحي فيما بعد ضعيفاً، إن لم يكن معدوماً،

وتغدو النبوة والحال هذه أمراً باطنياً تأملياً، كما يصرح مستشرقون من أمثال مونتجمري وات[١٨]، وفي كتاب الله قوله تعالى: [ **وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا ماكنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ولكن جعلناه نوراً نهدي به من نشاء من عبادنا وإنك لتهدي إلى صراط مستقيم**][١٩]

فلم يكن عليه الصلاة والسلام يعلم قبل الوحي شيئاً من الكتاب ولا الإيمان[٢٠]، فإن كانت أفكاره وتأملاته تهديه دائماً إلى الخير والصواب، فأين هداية الله ورعايته له؟!

٧- ذكر أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد قابل وهو غلام بعض الروم وعرف الكثير عنهم وعن النصرانية (تذكر في الكتاب باسم المسيحية)[٢١]، وورود مثل هذا الخبر في كتاب موجه للنشء المسلم يعني أنه عليه أفضل الصلاة والسلام قد تعرف إلى النصرانية، ويؤدي هذا إلى زعم أنه قد وجد قدراً منها، فاستغله أحسن استغلال في دعوته[٢٢]، وهذا الزعم يفضي إلى فرية أخرى تفيد أنه عليه الصلاة والسلام قد أتخذ اسمه «محمداً» بتأثير من قراءته للإنجيل واتصاله بالنصارى فيما بعد[٢٣].

٨- ورد في الكتاب أربعة عشر حديثاً تدور حول أمور قبل المبعث وبعده، لم يثبت منها سوى ستة أحاديث هي:

أ- حديث «كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته».

ب- حديث «ما من نبي إلاّ ورعى الغنم» ولم يرد بلفظه.

ج- حديث الرجل الذي سقى كلباً عطشان بخفه فغفر الله له، ولم يذكر بلفظه.

د- حديث المرأة التي عُذبت في هرة حبستها، لم يذكر بلفظه.

هـ- حديث عصمته صلى الله عليه وسلم من السمر وسماع ومشاهدة الأعراس، لم يذكر بلفظه.

و- حديث «لقد شهدت في دار عبدالله بن جدعان حلفاً».. هو حلف الفضول.

وقد وردت تعليقات توضح مناسبة بعض هذه الأحاديث، ومما ذكر في هذا : (وقال عبارة شهيرة لابد أنه استوحاها من عمله في صغره ونعني بها «كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته»، فهذا كلام صريح يفيد أن مصدر الحديث هو ما استوحاه عليه أفضل الصلاة والسلام من عمله وهو صغير، ولم يكن مصدره الوحي! والسُّنة هي كالوحي المنزّل في العمل، لذا قال عليه الصلاة والسلام: "ألا إني أوتيت القرآن ومثله معه".

## خاتمة:

والحديث عن الكتاب يطول، فهذه الملحوظات غيض من فيض، وهي إشارة إلى علماء الأمة والمربين القائمين على ثقافة الطفل المسلم بأن يتنبهوا إلى ما يقدم للنشء، حتى تكون التربية خيرة، وحتى يتابع الأبناء ركب الأجداد الصالحين، فلا يصلح واقع ومستقبل هذه الأمة إلاّ بما صلح به أوله، والله نسأل أن يغفر لنا ويرحمنا ويعيننا على أداء الأمانة ويهدينا الصراط المستقيم.

# هوامش

١- أكرم ضياء العمري، السيرة النبوية الصحيحة: محاولة لتطبيق قواعد المحدثين في نقد روايات السيرة النبوية، الدوحة: جامعة قطر، ١٩٩١م، ص١١-١٢، انظر فاروق حمادة : مصادر السيرة النبوية وتقويمها، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٠م، ص٦-٧.

٢- انظر على سبيل المثال، محمد حسين هيكل، حياة محمد، ط١٣، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٨م، وطه حسين، على هامش السيرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣م، وعبدالرحمن الشرقاوي، محمد رسول الحرية، ط٢، بيروت: العصر الحديث، ١٩٨٦م، ومحمد شوكت التوني، محمد في طفولته وصباه، القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٥٩م.

٣- عبدالتواب يوسف، طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٠، ١١، ٢٤، ٢٦، ٢٩، ٢١، ٣٥، ٤٥، ٥٠، ٥١.

٤- المرجع نفسه، ص١٠

٥- ابن إسحاق، سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ والمبعث والمغازي، تحقيق محمد حميد الله، الرباط: معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، ١٩٧٦، ص٣-٤، وابن هشام: سيرة ابن هشام المسماة بسيرة النبي صلى الله عليه وسلم، راجع أصولها محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ١٩٣٧م، ج١، ص١٥٤-١٥٨، والأزرقي، أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، تحقيق رشدي الصالح ملحس، ط٢، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م، ج٢، ص٤٤-٤٦، والسيرة النبوية الصحيحة، ص٩٢.

٦- طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال ص٨، ١٠، ١١

٧- المرجع نفسه ، ص٢٧

٨- المرجع نفسه، ص٢٩ -٣٢.

٩- المرجع نفسه ص٣٤ - ٤٣

١٠- المرجع نفسه، ص٥٤

١١- المرجع نفسه، ص٣٤-٣٦

١٢- سورة هود، الآية ٤٩

١٣- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، بيروت: دار الأندلس، ١٩٦٦م، ج٣، ص٥٥٨.

١٤- طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال، ص٤٢.

١٥- سيد قطب، في ظلال القرآن، طبعة جديدة مشروعة، بيروت: دار الشروق، ١٩٧٣م، م٣، ج٩، ص١٣٧٩

١٦- طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال، ص٤٠

١٧- مصادر السيرة النبوية وتقويمها، ص١١٧

١٨- **Muhammad at Mecca, London: Oxford University press, 1953, P. 44-46**

انظر مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، الرياض: مكتب التربية العربي لدول الخليج، ١٩٨٥م، ج١، ص٢٢٢

١٩- سورة الشورى، الآية٥٢.

٢٠- ابن قيم الجوزية، هداية الحيارى في أجوبة اليهود والنصارى، المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، ١٣٩٦هـ، ص٦٠.

٢١- طفولة النبي صلى الله عليه وسلم للأطفال، ص٤٣.

٢٢- بودلي، ر. ف، الرسول: حياة محمد، ترجمة عبدالحميد جودة السحار و محمد فرج، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٤٦م، ص٤٩.

٢٣- مناهج المستشرقين، ج١، ص١٣١، والسيرة النبوية الصحيحة، ص١١٠.

عرض لكتاب

# فلسفات تربوية معاصرة

* عرض: حواس محمود

**مقدمة:**

تعبتر التربية أمراً هاماً وحيوياً لبناء أي مجتمع على أسس سليمة وناضجة، ونقصد هنا من كلمة «التربية» معناها الإيجابي الفعّال، فبدون التربية تفسد لدى الشعوب والأفراد والمجموعات منظومة من المبادئ والأفكار الأخلاقية والقيمية والاجتماعية والإنسانية، وينحرف الإنسان عن جادة الصواب، ويترك ذلك آثاراً سلبية ضارة وخطيرة على خارطة القيم والمبادئ والأفكار الأخلاقية لدى أي مجتمع من المجتمعات، ومادامت التربية هامة إلى هذه الدرجة التي يمكننا اعتبارها من إحدى مقومات وعوامل البناء الحضاري لأية أمة من الأمم أقول: مادامت التربية هامة إلى هذه الدرجة، فإنه يمكن ويجب أن نفلسف هذه التربية أو نضع اللبنات الأولى لأفكار فلسفة التربية الأمر الذي نفتقده في العالم العربي والإسلامي، كما يرى مؤلف كتاب **«فلسفات تربوية معاصرة» الدكتور سعيد إسماعيل علي، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.**

الكتاب، كما يفهم من مقدمته، محاولة لبناء فلسفة التربية في العالم العربي على ضوء الاطلاع على فلسفات تربوية معاصرة باتجاهاتها وأفكارها، وعلى ضوء ما يحدثنا به الواقع العربي من أفكار وممارسات تربوية، يتميز الكتاب بكونه رؤية نقدية للواقع التربوي الراهن في العالم العربي والإسلامي، ويعتبر دعوة للمسئولين عن التربية للنهوض بها والارتقاء بها بمعرفة النواقص والثغرات، وتلمس مبادئ وتصورات وأفكار جديدة تناسب الخصوصية العربية والإسلامية، وتتلاءم مع تطورات العصر.

## فلسفة التربية:

قبل تناول موضوع فلسفة التربية يبحث الكاتب في ما يمهد لذلك، أي العلاقة بين التربية والفلسفة أو يُشير إلى أجواء التنافر وعدم الفهم والتقدير من قبل الجانبين «التربويين» و «الفلاسفة» بالرغم من وجود ارتباط عميق بين الجانبين، ويفسر ذلك التنافر بطبيعة النشاط الذي تقوم به كل جهة، فالنشاط الفلسفي هو بالدرجة الأولى «نظري» والنشاط التربوي هو بالدرجة الأولى «عملي» التربويون ينظرون إلى المشتغلين بالفلسفة على أنهم يمتلكون الكلام الذي يأتي من الكلام وينتهي بالكلام في دوّامة مفرغة. أما التربويون في نظر الذين يعملون بالفلسفة فلا يعدّون عن كونهم مجموعة «مدرسين» يقفون في فصل دراسي يلقنون طلابهم مجموعة من أفكار ومعرفة تكون من النوع البسيط الذي يفتقد التجديد والاختراع والابتكار، وبالتالي فإن جهد التربية يقتصر على تعريف هؤلاء المدرسين بـ«كيف يعلّمون؟» .

لقد قام الكثير من كبار الفلاسفة عبر التاريخ بمقاربة أفكارهم الفلسفية مع التربية، وذلك لتشخيص هذه الأفكار على أرض الواقع، ويعد أفلاطون في «الجمورية الفاضلة» واحداً من هؤلاء الفلاسفة، وفي المرحلة المعاصرة يمكن أن نذكر كمثال على هذه الناحية ارتباط الفلسفة بالتربية«جون ديوي» الذي عبّر عن ذلك في كثير من كتبه بقوله (الفلسفة هي النظرية العامة للتربية وأن التربية هي المعمل الذي تختبر فيه الأفكار الفلسفية)، وفي

الفكر الإسلامي يمكن أن نذكر كمثال الغزالي وابن سينا وابن خلدون وكثيراً من المتصوفة، كل هؤلاء كانوا حريصين على أن يعرضوا الكثير من الآراء والنظريات التربوية بما يخدم ويكمل صورة فكرهم الفلسفي النظري، ويمكن القول بأنه «إذا كان معروفاً عن المسائل الفلسفية طبيعتها الخلافية، فإن هذه السمة نفسها تتبدى بدرجة أكثر وضوحاً في فلسفة التربية، ذلك أننا هناك لا نكون فقط أمام تباين العقول واختلاف في المشارب وتعدد في الاجتهادات على المستوى الفردي، وإنما بالإضافة إلى ذلك نكون أمام اختلاف في الخبرة الثقافية في عمومها، فمسائل التربية ليست مسائل عقلية مجردة يمكن أن تكون صورتها في هذا البلد مثل تلك، وإنما هي تتصل بسلوك أفراد من مجتمع بعينه، وبفئات محددة لها أطرها الثقافية والحضارية، ومثل هذا وذاك يجعل التباين والاختلاف أكثر وضوحاً، وربما أشد وطأة» ص٣٠.

إن العلاقة بين الفلسفة والتربية ليست علاقة تعارض أو تناقض وذلك لأن العلاقة بين «النظر» و «العمل» ليست علاقة تناقض، ولكنها علاقة لا تخلو من الاختلاف، لكن هذا الاختلاف يستلزم التكامل، كما يرى المؤلف. ويُشير المؤلف في أكثر من سياق إلى أن العملية التربوية ليست مجرد تعليم معلومات، وإنما هي بالدرجة الأولى عملية «تنمية بشرية» هذه التنمية كيف يمكن الاطمئنان إلى سلامتها من دون الشراع الموجه أو من دون بنية متماسكة من القيم السوية.

## أثر البراغماتية في العالم العربي:

يستعرض الكاتب وجهات نظر فلاسفة البراغماتية، ويتناول ثلاثة من كبار رواد ومؤسسي «الفلسفة البراغماتية» وهم تشارلز بيرس الذي اشتهر بـ «التفسير الإجرائي للمعنى» ووليم جيمس المعروف بنظرية «الصدق» وجون ديوي الذي اشتهر بـ «النظرية المنطقية». وينتقل الكاتب إلى دراسة أثر البراغماتية في العالم العربي فيشير إلى أن أثر

البراغماتية على التربية قد ظهر في مصر ابتداء من الربع الثاني من هذا القرن، وذلك من خلال عدد من الرواد الأوائل للتربية مثل إسماعيل القباني ومحمد فؤاد جلال وغيرهما، وكان الموقع الذي ظهرت فيه هذه الآثار معهد التربية الذي أنشئ عام ١٩٢٩م، كلية التربية بمحافظة عين شمس الآن، إذ إن القباني أطلع على تجارب البراغماتيين التربوية وأعجب واقتنع بها، وقام ببذل جهود كبيرة لامتثالها وتطبيقها في مصر، ونظراً لموقعه المهم في السلطة التعليمية قام بإرسال بعثات إلى الخارج واستقدم الأساتذة والخبراء ودعا تلاميذه إلى ترجمة بعض الكتب التي قام بتأليفها البراغماتيون حتى ذاع صيت هؤلاء، وانتقل التأثير من مصر إلى مختلف الدول العربية الأخرى. وتبدى هذا التأثير أكثر ما تبدى في ترجمة عدد كبير من كتب جون ديوي إلى اللغة العربية، ولم يقتصر الأمر على رجال التربية في مصر وحسب، وإنما شاركهم أيضاً عدد من أساتذة الفلسفة في الجامعات العربية.

## مدرسة فرانكفورت:

يتناول الكاتب في سياق الفصل الخاص بـ «الاتّجاه النقدي» مدرسة فرانكفورت كإحدى تعبيرات هذا الاتجاه، ومدرسة فرانكفورت هي «التيار الذي تحقق في فرانكفورت عند إنشائها بقرار من وزارة التربية بتاريخ ٣ فبراير عام ١٩٢٣م، بالاتفاق مع «معهد الأبحاث الاجتماعية» ص١٤٨.

الفصل الثالث، ومنشأ المعهد هو مبادرة من فيلكس ج. فاي، وهو ابن تاجر قمح، كان قد جمع ثروته في الأرجنتين، وهو دكتور في العلوم السياسية، ومنذ سبتمبر أيلول ١٩٣٣م لم تعد مدرسة فرانكفورت فرانكفورتية، إذ إن مجلتها تصدر من باريس ومقرها الرئيسي في سويسرا، ولقد استمرت هذه الغربة حتى آب ١٩٥٠م، هذا التاريخ تم فيه استعادة المعهد لعمله في ألمانيا مستحقاً من جديد، ولكن بعد انقطاع دام سبعة عشر عاماً، ويتلمس الكاتب المنقذ الاجتماعي المنبثق عن أوضاع العالم الثالث من خلال آراء «فرانز فانون» الجزائري الأصل، وفي هذا السياق يورد الكاتب عبارة لفانون يمكننا هنا

بدورنا، أن نوردها في مقالتنا هذه «نحن شعوب العالم الثالث بحاجة إلى مثال إلى قدوة، ولكن كثيراً منا يفتنه النموذج الأوروبي أكثر من أي نموذج آخر، ولقد رأينا كيف أن هذه المحاكاة ستقودنا إلى الاخفاق ، ويجب ألاّ تغرينا بعد الآن، إلاّ أن تفقدنا توازننا، للإنجازات الأوروبية، إنني أبحث عن الإنسان في العالم الأوروبي لا أرى إلاّ سلسلة من الانكسارات للإنسان، إلاّ مواكب من جرائم قتلة الإنسان فلنقرر ألاّ نحاكي أوروبا، لنوجه عضلاتنا وعقولنا في اتجاه جديد، فلنحاول أن نوجد الإنسان الكلي الذي عجزت أوروبا عن تحقيق الانتصار له» ص١٥٦.

## العالم الثالث يضيف للفكر التربوي:

يبين الكاتب أن للعالم الثالث أيضاً اسهاماته في الفكر التربوي وكمثال على ذلك، يُشير الكاتب إلى أحد مفكري هذا العالم وهو المربي البرازيلي «باولو فرير» الذي أنتج فكراً أصيلاً سعى لتفسير الواقع الاجتماعي، لا ليكون مجرد نسخة مقلدة للنموذج الغربي، وإنما لتحرير الإنسان وبنائه وفق احتياجاته، واحتياجات الجماعة التي ينتمي إليها، ويتميز باولوفرير بفكرته القائلة بأن «المجتمع هو الذي يُشكل التربية لا العكس، وهذه الفكرة مغايرة إلى حد كبير لما هو شائع الآن بين التربويين: «التربويون يتصورن أن التربية هي التي تشكل المجتمع مما يجعلها قوة كبيرة قادرة على تغيير الواقع والأوضاع الراهنة إلاّ أن «فرير» الذي كان يتصور نفس هذا التصور أخذ يطرح فكرته الجديدة «فقد تأكد من أن التربية لا تشكل المجتمع، وإنما المجتمع هو الذي يشكل التربية وفقاً لمصالح أولئك الذين يمسكون بزمام السلطة» ص١٩٣. وينتقد المؤلف صانعي القرار في البلدان المستقلة المتوجهة للتنمية من دون إدراك المتطلبات الأساسية لهذه التنمية، ويُشير إلى أن المشاريع التي تم تنفيذها لم تتجاوز الأمور السطحية التي غلب عليها طابع التقليد والمحاكاة، والابتعاد عن دراسة خصوصية الواقع المحلي، والابتعاد أيضاً عن دراسة البنية الأساسية

لأي مشروع تنموي ألا وهو الإنسان الذي يلعب دوراً هاماً في عملية التنمية، لم تستطع التنمية التوغل في أعماق هذا الإنسان، واكتشاف كامن الخلل في بنيته، واتخاذ التدابير والوسائل اللازمة للنهوض والارتقاء إلى التنمية الصائبة الشاملة، وينتقد أيضاً أسلوب التلقين في العملية التعليمية في العالم العربي، ويعتبر هذا الأسلوب «من أخطر الصور المناخية التي تشيع وتدعم القهر، وذلك أن أهم ما يميز هذا التعليم هو لهجته المتعالية، وعدم قدرته على إحداث التغيير ٥ × ٥ = ٢٥، عاصمة كذا هي كذا، أما الطلاب فينحصر دورهم في الحفظ والتذكر وإعادة الجمل التي سمعوها دون أن يتعمقوا مضمونها، وليس هدف التعليم التلقيني سوى تعويد الطلاب أسلوب التذكر الميكانيكي لمحتوى الدرس وتحويلهم إلى آنية فارغة يصبّ فيها المعلم كلماته» ص٢٠٣، ويُسمي المؤلف هذا التعليم، «التعليم التلقيني» بـ «التعليم البنكي» وذلك لأن المعلم يقوم بعملية إيداع المعلومات في أدمغة الطلاب التي تختزن المعلومات دون وعي.

## اللامدرسية:

يتناول الكاتب في الفصل الخامس اتجاه «اللا مدرسية» بعد أن تناول في الفصول السابقة كل من «الاتجاه البراغماتي» و«الاتجاه النقدي» و«تربية التحرر» والمقصود باللامدرسية ذلك الاتجاه الذي يرفض «المدرسة» والمدرس سواء كانت معاهد أم كليات أم أي مؤسسة تعليمية نظامية، وبالرغم من أن المثل يقول «إذا فتحت مدرسة أغلقت سجناً، إلاّ أن النقد قد تم توجيهه إلى المدارس بسبب إلزاميتها، وتحديد وتحجيم وقولبة المعلومات المنقولة للطالب، الأمر الذي يجعل من ثقافة ومعرفة الطالب منقوصة ومبتورة، وبالنسبة لإلزامية التعليم وهي «فكرة حديثة التطبيق ومع ذلك فوجود المدرسة أمر شهده التاريخ منذ عصور سابقة طويلة، **ونحن نعرف هناك – مثلاً – دولاً عربية. كالمملكة العربية السعودية لا تعرف تشريعاً للإلزام، ومع ذلك فحركة مؤسسات التعليم هناك قائمة على قدم وساق، على**

**أساس أن اهتمام الناس بالتعليم والإقبال عليه وطلبه قد بلغ درجة لا تستوجب (إجبارهم) عليه».** ص٢٢٩.

ويعتبر «ريفات إبلتش» زعيماً معروفاً للاتجاه الذي سمي بـ «اللامدرسية هذا الاتجاه الذي «يعني في صورته المعتدلة عدم الاعتماد على المؤسسات التعليمية النظامية في القيام بمهمة التربية والتعليم، واستثمار كافة القوى والمؤسسات التي يمكن أن يكون لها دور في تربية الإنسان، أما في صورته-المتطرفة التي نركز عليها هنا فهي المناداة بإلغاء هذه المؤسسة النظامية ليكون المجتمع ككل هو المدرسة الكبرى للجميع » ص٢٣٠

## خاتمة:

وفي الختام يمكن القول بأن الكتاب غني بأفكاره وآرائه ويتميز بالطابع المتابع التشويقي والمعرفي الذي يهم المسؤولين عن التربية والقراء العاديين على حد سواء، ولم يكتف الكاتب بعرض الاتجاهات الفلسفية في التربية، وإنما علّق عليها كلاً على حدة.

وهنا يمكن إبداء ملاحظة نقدية حول الكاتب وذلك أنه بدلاً من التعليق على فصول الكتاب في ثنايا كل فصل من قبل الكاتب كان عليه أن يفرد فصلاً خاصاً يمكن أن يكون الأخير في الكتاب، هذا الفصل يتضمن ملاحظاته وتعليقاته على ماجاء في الفصول السابقة، وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب اكتفى فقط بتوضيح بعض الأفكار الواردة في الكتاب في الختام، والكاتب غني عن التعريف، له كتب ومؤلفات وإسهامات كثيرة في مجال الدراسات التربوية والتعليمة، ومن مؤلفاته نذكر «دراسات في اجتماعيات التربية»، «أصول التربية الإسلامية»، «دراسات في التربية والفلسفة»، «دور الأزهر في السياسة المصرية».

قراءة نقدية:

# لقصص «قوافل» العدد الثامن

* ماجدة حمود

وردت في العـدد الثـامن، المجلد الرابع (١٤١٧-١٩٩٧م) من دورة «قـوافل» ثلاثة نصوص قصصية (فصل من رواية «الحصاد» لسليمان الحماد، وقصتين قصيرتين «الليلة الشاردة والواردة» لحسين المناصرة، و «أمطار صيفية» لمحمود زعرور. استطاعت هذه النصوص الثلاثة أن تلفت انتباهنا، لذلك رأينا من المستحسن التوقف عندها.

## ١ - النص الأول: فصل من رواية «الحصاد»:

يجد ر بنا في البداية أن نُشير إلى أن الحكم الذي يصدر حول فصل من فصول الرواية لن يكون دقيقاً كدقة ذلك الحكم الذي يصدر بعد قراءة الرواية بأكملها. وعلى هذا الأساس، فإن أحكامنا النقدية التي نصدرها حول هذه الرواية قابلة للأخذ والرد، مادمنا

نجتزئ فصلاً من الرواية ونخضعه للمقاربة النقدية.

تبدو لنا الطبيعة في هذا الفصل الروائي، شخصية رئيسية عني بها الكاتب بتجسيدها بكل تفاصيلها (أشجارها، أمطارها، بركها، حيواناتها، رياحها، نجومها...) فتجلت لنا روح الطبيعة البكر قبل أن تغزوها مظاهر الحياة الاستهلاكية.

صحيح أن الافتتاحية بدت فيها الطبيعة معزولة عن الإنسان بالاضافة إلى ذلك بدت طويلة (أكثر من ثلاث صفحات) فقد اعتنى الكاتب بتصويرها ليمهد للقارئ البيئة التي ستجري فيها أحداث الرواية، فيضمن انسجامه معها.

لكننا نعتقد أن فصل الطبيعة عن الإنسان، والإطالة في الوصف أفقدا افتتاحية الرواية عنصر التشويق.( * )

إن هذا الوصف المحايد للطبيعة لن يستمر، إذ وجدنا الكاتب يبرز تلاحم الطبيعة بالإنسان على نحو مدهش، فأهل البلدة «أهل معرفة، وخبرة بأمور كثيرة كمعرفتهم الكثير من علم الفلك ومنه الاتجاهات في الليل والاستدلال بالنجوم ومواقعها، والأوقات وبروج الزرع والحصاد والمطر والغرس وأمراض النباتات والحيوانات، حتى إن بعضهم يعرف من خلال صوت الدراج أو المحال عن بعد، إن كانت غروب الماء مليئة أو نصف المليئة...» ص١١٧.

لهذا ليس غريباً أن نجد خطوات الإنسان على الأرض قد تركت بصمتها، فهي تمتلك تضاريس خاصة إذ «تصبح صلبة كالحجر في فصل الصيف، لينة كالصلصال في الشتاء، تنغرز فيها الأقدام وقت المطر، فإذا ما انشغل الميمون عن تسويتها في نهاية فصل الشتاء، فإنها تبدو كلوحة مسلية، فهذه خطوات الميمون بقدمه اليسرى ذات الإصبعين..» ص١١٨.

ويبدو لنا أن الشيخ ميمون لم يكن يفلح في تسويتها، لذلك تبقى آثار أقدام الأسرة،

بل آثار أقدام حيواناتها (البقرة، المعز، القطة...) وهكذا يمتزج الإنسان بأرضه كما يمتزج بعناصر الطبيعة الأخرى ليشكل هذا الامتزاج إيقاعاً روائياً متفرداً.

لم يكتفِ الكاتب بتجسيد البيئة عبر مظاهرها الطبيعية وإنما جسدها عبر دلالات دينية ومقولات شعبية وتقاليد شائعة فيها، إنه يمد جذور الإنسان في جسد الأرض وروحها، وبذلك يتصل بترابها كما يتصل بما خلفه لنا الأجداد من قيم ثقافية وأخلاقية، فيلتقط الكاتب منها ما يمكن أن يؤسس حياة إنسانية أفضل، فمثلاً نجده يبين أن الدين الإسلامي دين يسر لا عسر، لهذا بإمكان الصبي المريض أن يتوضأ دون أن يخلع نعليه، إذ يكتفي بالمسح عليهما، وبذلك يعلم الأب ابنه تعاليم الدين السمحة هذه التعاليم التي تقوم على قاعدة فقهية تقول «لا ضرر ولا ضرار» في الإسلام.

كذلك تتجسد لنا روح البيئة عبر مقولات شعبية تعشعش في مخيال الناس وتنتقل من الأجداد إلى الأبناء. فمثلاً، يتذكر ميمون قول جدته «شما» (لا تعد النجوم يا ولدي فتصيبك الثآليل». أو قول أهالي القرية «الجراد جند من جنود الله» لا شك أن هذا القول يقوي معنويات الناس إزاء الدمار الذي يخلفه الجراد ويحفزهم على العمل من جديد.

كذلك لمسنا روح البيئة في تلك العلاقات الإنسانية التي تقوم على التآلف والمحبة مما يجعل الناس متعاضدين في الملمات. فمثلاً، حين تأكل إبل «عقاب بن زيد» محصول «عين الزرقا» يسرع بالاعتراف بمسؤوليته عن خراب المحصول، فيرد عليه «عين الزرقا» بكلمات تفيض مروءة «فداك اللاش يا جار، وعساك سالم، بدل الزرع زرع ثاني، وإن شاء الله في المقبلات خير» ص١٢٨.

إننا نعيش زمن الصدق والعفوية، زمن الود والمحبة، رغم كل المنغصات والفقر، فإن التعاون بين الناس يجعل حياتهم أكثر جمالاً. وقد بين لنا الكاتب أن هذه القيم يغرسها الآباء في الأبناء، فالأب يعلم أولاده كيف يحسنون بغيرهم، فلا يأكلون بضع تمرات دون

أمهم، إنه ينمي في داخلهم الإحساس بروعة المشاركة في الطعام، فتنخدم الأنانية في ذواتهم وينمو الإيثار والخير، وبذلك تزدهر إنسانية الإنسان.

وهكذا، بدا لنا الكاتب حريصاً على إبراز البيئة المحلية بكل تفاصيلها المادية والروحية، لكنه - برأينا- بالغ في هذا الحرص إلى درجة أنه أورد ألفاظاً مغرقة في المحلية خلال السرد، مما أساء إلى عملية تواصل القارئ مع الفضاء الروائي، رغم حرص الكاتب على هذا التواصل، فقد أفرد لهذه المفردات حاشية في آخر الفصل شرح فيها معانيها. إننا قد نتقبل وجود هذه المفردات المحلية في لغة الحوار، من أجل نقل البيئة المحلية والإيهام بالواقعية، لكن الكاتب أثناء السرد باستطاعته أن ينقل لنا الجو المحلي، أي نبض البيئة، عن طريق الوصف الحي والدقيق للمكان، وعن طريق استخدام لغة فصيحة ذات شحنات تراثية وشعبية. والغريب أننا وجدناه في الحوار قد يستخدم اللغة الفصيحة، كالحوار الذي جرى بين الشيخ ميمون وابنه. ص١٢٠.

كما وجدناه في حوار آخر يستخدم اللهجة المحلية، كالحوار الذي جرى بين «عقاب بن زيد» و «عين الزرقاء» ص١٢٧-١٢٨. لكن القارئ استطاع التفاعل معه، ولعل السبب في ذلك أن اللهجة المحلية في السعودية تعد من أقرب اللهجات العربية إلى اللغة الفصيحة.

أخيراً، نستطيع أن نقول، إن رواية «الحصاد» كما بدت لنا من خلال هذا الفصل، رواية الطبيعة البكر وإنسان البراءة والفطرة.

## ٢- النص الثاني: الليلة الشاردة والواردة:

تتميز هذه القصة بكثافة دلالاتها وعمق رموزها، إذ يتحول الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث إلى كل بلدة عربية، تعيش فيها مظاهر التخلف وقهر الإنسان. تمهد الافتتاحية لحالة الفوضى التي تعيشها البلدة، ثمة أمور تستدعي الحذر لا ندري كنهها،

وهذا أسلوب تشويقي يلجأ إليه الكاتب كي يستطيع جذب القارئ إلى متابعة قصته التي جعلها لوحات متعددة، كل لوحة أشبه بلقطة سينمائة تختزل لنا مظهراً من مظاهر التخلف في البلدة.

ولعل الرابط الوحيد بين هذه اللوحات هو الفضاء المكاني: «البلدة» وما تتسم فيه من سمات التخلف (الاجتماعي، الاقتصادي، السياسي، النفسي...)

في اللوحــة الأولى نســمع صــوت الرصــاص في الظلام، مما يُثيـر رعب الناس والحيوان «فالنباح أصبح مغموراً» تشتت بين الأماكن المتباعدة وكأنها حالة من الحذر أضحت الكلاب تمارسها بعضها مع بعض» ص١٧٢. ولا شك أن حالة الحذر والرعب التي يعيشها الناس تجد انعكاساً لها لدى الحيوان، مما يجعل الحياة في هذه البلدة أقرب إلى موات يلغي معه إنسانية الإنسان.

في اللوحة الثانية: تلقى جثة رجل أشيب في الشارع من بلدة أخرى، دون أن نعرف القاتل، لكن الراوي يخبرنا بأحد الاحتمالات، وهو أن يكون القاتل من بلدة أخرى، أي غريباً عن المكان، وأن الفاعل قصد من فعله هذا أن يشب نزاع بين البلدتين، أو يتحمل الأهالي الديه.

في اللوحـة الثـالثـة: ينتقل احتـمـال الصـراع من البلدتين (كمـا رأينا في اللوحـة السابقـة) إلى داخل البلدة الواحدة، إذ يبدو لنا أن هناك صـراعاً عشـائرياً قديماً داخل البلدة الواحدة.

في اللوحة الرابعة: لقطة إنسانية مؤثرة، إذ نجد طفلاً أمسك أرنباً ظنه برياً دون صاحب، فتقوم الأسرة الفقيرة بطهيه، لكن الأب يكتشف أن له صاحباً، فيرده مطبوخاً إلى صاحبه، بل يدفع له ثمنه أيضاً، رغم توسلات الأم أن يترك للطفل شيئاً من المرق. إن حالة القهر النفسي التي عاشها الطفل اختزلها الكاتب بهذه الجملة «وتصورها الطفل ليلة شؤم

من أولها».

لو استبدلنا كلمة بكلمة «ليلة» كلمة «حياة» لاتضح لنا أي حياة نفسية بائسة يعيشها الطفل الفقير، حيث تقمع أبرز حاجة لديه (الطعام) بسبب بؤس الوضع الاقتصادي.

في اللوحة الخامسة: يقدم لنا الكاتب جانباً آخر من جوانب الفوضى في البلدة، التي تحول أبناءها إلى سارقين (سرقوا صندوق حليمة حين خرجت تستطلع سر الهمهمة بعد أن سمعت صوت الرصاص) أو تحولهم إلى أناس غير مبالين، ماتت النخوة في نفوسهم، فقد استنجدت حليمة فلم تجد منجداً لها سوى الأطفال!!»

أما الوسيلة التي تتوقعها النسوة لإعادة الصندوق فهي أن يستطيع والد حليمة (وهو قصاص الأثر) معرفة الحرامي ص١٧٣. لا شك أن هذه الوسيلة البدائية توحي بمدى التخلف الفكري الذي تعيشه البلدة.

في اللوحة السادسة: نعيش مظهراً من مظاهر التخلف الاجتماعي الذي يسود البلدة، حيث تجبر الفتاة على الزواج من قريبها بأقبح الطرق وحشية (الاغتصاب) حتى لا تتمكن من الزواج برجل اختارته.

تكشف لنا اللوحة السابعة تشوه العلاقات الاجتماعية التي أصابت اللبنة الأساسية في المجتمع (الأسرة) حيث يتزوج الرجل المثقف سراً زواج صفقة من إمرأة أرملة وعجوز.

في اللوحة الثامنة: تبدو لنا شريعة الغاب هي السائدة، ليس هناك قانون يطبق على الجميع، إذ تؤخذ غنم الصيدلي لاقترابها من الفيلا الفارهة (لأحد المسؤولين)، لهذا لن يجسر على المطالبة بحقه، في حين يتمكن المختبئون ( لا ندري هويتهم) من إعادة غنم العجوز شاكر.

اقتربت هذه اللوحة من السلطة السياسية، لهذا بدت أكثر إغلاقاً من غيرها، إذ لم

تتضح لنا هوية المختبئين، ولا نعرف بم تميز العجوز شاكر عن الصيدلي حتى استطاع استرجاع غنمه؟. لكن اللوحة أفلحت في تقديم صورة للقهر السياسي الذي يتعرض له الإنسان، إذ من يُطالب بحقه يتعرض للموت، ولهذا سمعنا صوت الراوي يقول: سُحبت غنم الصيدلي وهو ينظر إليها «لأنه لم يُمارس الصراخ على الآخرين، كما أنه خاف على حياته، ويا روح ما بعدك روح» ص١٧٣.

تبرز العبارة الأخيرة، وهي من المقولات الشعبية، أن الإنسان مهدد، إن هو طالب بحقه، بفقد أغلى ما في الحياة أي حياته نفسها.

في اللوحة التاسعة: عودة للقهر الاجتماعي الذي لحظناه في اللوحة السادسة قد مورس على الفتاة، ليمارس على الشاب أيضاً، إذ مازالت العلاقات العشائرية هي المسيطرة على حياتنا الاجتماعية لهذا لن يستطيع الشاب الزواج من فتاة أحلامه، لأنه يدرك مدى «توقف ابن عمها في حلقه الجاف.. لأنه فارسها المنتظر «يطيحها من الجمل ليلة عرسها كما يقولون» ص١٧٤.

تنير لنا اللوحة الأخيرة جانباً من جوانب القهر السياسي الذي نعيشه اليوم وهو تحكم الصهاينة بمصيرنا، لذلك ليس عبثاً أن يجعل هذه اللوحة هي الخاتمة، إذ إن صور القهر والتخلف الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والنفسي التي رأيناها في اللوحات السابقة أدت إلى هذه الخاتمة، وهي تفوق الصهاينة علينا وإذلالنا والتحكم بأرضنا وكرامتنا!

وهكذا، بإمكاننا أن نرى في كل لوحة من اللوحات العشر رمزاً لأحد جوانب الحياة التي نعيشها اليوم (التخلف والقهر بجوانبه كافة) مما أدى بنا إلى هذا الوضع المهين.

امتازت لغة هذه القصة بحيويتها، ولعل الذي زاد في حيويتها استخدام الكاتب لعبارات شعبية (قامت البلدة على رجل وساق، انطلقت الأعيرة النارية مما قطع الركب، يا

روح مابعدك روح...الخ) وقد ذكرتنا هذه اللغة بلغة يحيى حقي.

كذلك أمتازت لغة الكاتب بالكثافة الموحية، وإن بدت في بعض اللوحات مغلقة بعض الشيء، تحتاج إلى مد الجسور بينها وبين المتلقي بشكل أفضل مثال ذلك «اللوحة الثامنة».

وقد استخدم الكاتب عنواناً موحياً «الليلة الشاردة والواردة».. يتميز بالحيوية ، وذلك لاعتماده على الروح الشعبية في «الشاردة والواردة»، إنه يلخص لنا حالة الظلام التي نعيشها في حياتنا دون أن يفلت منه أي تفصيل للقهر، فقدم لنا الشاردة والواردة في ليلتنا المظلمة التي لا تريد أن تنتهي.

إن هذه القصة أشبه بتقارير صحفية متنوعة، لكنها لاتقدم الحدث مجرداً من معاناة الإنسان، ولا شك أن عين الفنان تلتقط ماهو عميق ومؤثر في آن واحد، كتسليط الضوء على حزن طفل حرم من وجبة شهية.

## ٣- النص الثالث: «أمطار صيفية»:

يقدم لنا العنوان «أمطار صيفية» دليلاً على اضطراب الزمن واختلال نظامه، فالمطر الذي كنا نراه في فصل الشتاء بتنا نراه اليوم في فصل الصيف، إن هذا الاضطراب سينعكس على الغلاقات الإنسانية ويحكم عليها بالتشوه! لذلك، يلازمنا إحساس الخيبة والمرارة، ونحن نتابع هذه القصة، فنحن نعيش زمناً غير طبيعي، تبدو فيه الحرارة أكثر من المعتاد، والمطر في الصيف أصبح سيولاً بعد أن كان زخات خفيفة !

هناك حالة من الاغتراب الروحي يعيشها الإنسان في هذا العصر إذ باتت الحياة بظروفها القاسية تضغط على الروح، إنها تمنع الإنسان أن يعرب عن وفائه لصديقه، فتمنعه من المشاركة في جنازته أو حتى زيارة قبره.

وقد أوحت لنا الافتتاحية بأن الحياة تبدلت، حتى الطقس لم يعد معتدلاً، فقد أرتفعت الحرارة فجأة والأمر «مثير للغرابة» حتماً. لذلك، سنجد البطل (الراوي) يصف لنا هذا

الزمن بـ «المتقلب» «الرجراج» «الرخو» فيحس الإنسان أنه يعيش في سجن يفتقد الأصدقاء الأحياء، فلا يجد أمامه سوى صديقه الميت، يُريد أن يذهب إلى قبره ليبثه شكواه من هذا الزمن !

إنه زمن يلغي إرادة الإنسان ويسحق كينونته، نبحث عن جوهره، عن (الأنا)، فلا نجد، لهذا ليس غريباً أن نجد ضمير الخطاب لا ضمير المتكلم.. هو الذي يسود القصة، لم نجده يستخدم ضمير المتكلم (الأنا) الذي هو الصوت الحميمي للأعماق الحرة، صوت الجوهر الإنساني، في حين أوحى لنا ضمير المخاطب (أنت) بشعور الغربة حتى عن الذات، فالبطل يعيش حالة من العطالة الروحية إلى درجة بدت معها مشاعره أقرب إلى الحياد «إن النكران ليس من طبعك أبداً، وقلبك لا يعرف الجحود أو كلمة الوفاء» ص١٧٦.. «لهذا ستفشل محاولته لاسترداد ذاته، محاولة الوفاء لذكرى صديقه الميت «كنتَ كلما قربت المسافة بينك وبين المقبرة يجتاحك اضطراب شديد، وتشعر بأنك أمام امتحان عسير» ص١٧٦.

إن إنساناً يعيش عطالة روحية لن يستطيع النجاح في استرداد القيم الأصيلة التي ضاعت منه. صحيح أنه يحاول مقاومة زمن الاستهلاك، فيرفض الحوار مع زوجته التي تجسد صوت الاستهلاك «قل لي! ماذا ستنفعك زيارة شخص ميت منذ سنوات في مدينة مجهولة ومنسية! أمثالك يجب أن يدفعهم طموحهم للذهاب حيث المال والشهرة.. اخرج من سجنك...» ص١٧٦.

إنها تشده إلى ما يهرب منه، في حين تشده ذكرى صديقه إلى الاتجاه الصحيح أي الحياة الإنسانية الحقة (التفاؤل، الفاعلية، المقاومة، الإرادة الصلبة، النبل، الثقة).

«أنت تتذكر جلد صديقك، وكنت تمدح فيه هذا الجانب، أعني بأسه الشديد وطاقته العالية في مواجهة الأيام، وحصار الزمن، وما من سلاح يشهره سوى تلك الإرادة الصلبة، والروح النبيلة، والثقة بالغد الآتي، ويبدو لنا أن هذه الصفات قد ماتت بموت الصديق، وبقيت قيم الزوجة الاستهلاكية تلح عليه، لذلك لن يجد قبر صديقه، بل لن يستطيع حماية

قمم الجبال (التي تمثلها الزهور)، ففي مثل هذا الجحيم لابد أن تموت الزهور وتتفتت، قبل أن يصل إلى المقبرة، وهذا تنبؤ بفشل الزيارة.

لهذا بدا من الطبيعي أن تشيع في القصة مفردات العبث وصفاته: الحزن، اليأس، الهزيمة، السجن، المقبرة، الدفن، التشييع، الأضرحة المهدمة، الزهور الذابلة.. كما شاعت عبارات يائسة «الشمس ململة أشلاءها المتناثرة نحو الغروب» «رحت تنفث قهرك»، «كان المطر هادراً وسريعاً ومرعبا».

إنها عبارات تصور حالة القلق والرعب والقهر التي يعيشها الإنسان اليوم، إن هذه الحالة تحول مصدر الحياة (الشمس والمطر إلى مصدر للتمزق والموت والرعب!. لهذا أليس غريباً أن تتكرر في الخاتمة لفظة الحزن مرتين «حزيناً تمضي، ويكبر حزنك ويتعاظم في عودتك، وإحساس بالهزيمة يلازمك طوال الطريق».

لا شك أن الحزن حين يسيطر على المرء يسلبه الفاعلية في الحياة، مما يسمح للهزيمة والعطالة بالسيطرة على روحه.

نجد أحياناً أن اللغة تحتاج أن تكون أكثر كثافة، فمثلاً تتكرر في الخاتمة مفردات تؤدي المعنى نفسه برأينا (تمضي، في عودتك، يكبر، يتعاظم). وأحياناً نحس أنها غير دقيقة، فلا تلائم الجو الذي رسمه الكاتب يقول مثلاً «تضع الزهور الذابلة والمبتلة فوق أول قبر تصادفه» مع أنه أوحى لنا أن البطل يقف بين القبور يبحث عن قبر صديقه، لذلك جاء فعل (تصادفه) غير مناسب باعتقادنا.

رغم ذلك، استطاعت هذه القصة أن تقدم لنا صورة للإنسان المعاصر بزمن صعب، يقتل إنسانيته ويحيله إلى كائن غريب حتى عن نفسه!.

---

( * ) رواية الحصاد ، تزيد صفحاتها عن ٦٠٠ صفحة ، ونعتقد أن التمهيد بثلاث صفحات لأهم مسرح او مكان احداث الرواية لايبدو طويلاً .

**قوافل**

# الحصاد - الفصل الثالث

* سليمان الحماد

كانت غادة صبية بين الثانية والثالثة عشرة من عمرها، فتنة تمشي على قدمين، فهي ناعمة منعمة، كالزهرة في الظل أوان تفتحها. ممتلئة القوام دون زيادة، أقرب إلى الطول، ذات عينين داعجتين، فيهما حور ونعس، لا تشغلان أصغر ولا أكبر من مكانهما.. في وجهها الجميل؛ عينان يدخل الناظر إليهما في لجة من الخيال والأحلام وأساطير فاتنات العالم القديم وسحرهن الخرافي؛ تظللهما أهداب كخوافي النعام الدقيقة. ولها شعر بلون الليل الدامس كأنه من سواده اللامع يضيء، ينساب كالحرير على المرمر الناعم، يجلل غرة كالبدر وقت الغروب وقد انعكست عليه ظلال الشفق الوردية الشفافة، فأضافت عليه هالة من البهاء الغامر. ولوجهها البدري المشوب بحمرة خفيفة كحمرة الدراقة في أول نضجها، الحالم الجمال.. الفاتن ككل شيء فيها، «تقاطيع» تأخذ بالأبصار والألباب، مليحة متناسقة،

فلو رسمت شفتيها الصغيرتين بلونهما العنابي على صورة غير صورة وجهها أو رسم أنفها الدقيق الشامخ على صورة وجه آخر لسحرته، وأصبح فاتناً، وإن لم يكن جميلاً.

شفتان رقيقتان يطل عليهما أنف دقيق في غير قصر ينحدر من بين حاجبين غير كثيفي الشعر، مال كل منهما كالهلال أول الشهر.. في وجه حالم على قوام حسناء غير كل الفتيات.. وكأنما هي سلافة الجمال الانثوي. من ينظر إليها مرة يطبق على طيفها عينيه كي تبقى في ذاكرته ومخيلته فلا ينساها أبداً.

لقد ظلت أمها تكافح جمال ابنتها الساحر هذا، وكأنه الوباء!! بل اعتبرته نقمة عليها وعلى ابنتها، يشغلها كل الوقت.. تسألها بعد صلاة الفجر كل يوم عن حالها وصحتها وكيف نامت وكيف استيقظت. وفي الليل لا تنام إلاّ بعد أن تطمئن عليها. لقد أصبحت بنفسها تفصّل وتطرّز «درّاعة وبخنق»(١) ابنتها. وتقول لها إن دراعة «تفصال العافية أريح لك يا غادة.. وهي تريد وتقصد أن هذه الدراعة تخفي مفاتن جسمها «المعزل» الرشيق.. وتحضر لها خلطة المشاط بنفسها- ايضاً - حتى تستبعد منه ماء الورد والأوراق التي تعطره.. وتقول لها: إنك مازلت صغيرة ولا يناسبك مثل هذا «المشاط» يا بنيتي.

وتقوم بعمل وتجديل شعر ابنتها الجاف إلى جديلتين تثقلهما بالمشاط الخالي من ماء الورد وورق اليشموم، وتقيمهما في غير تنسيق وتكثر من المادة المثبتة حتى يبدو شعرها كسعفتين غطيتا بالطين الجاف إمعاناً منها في التقليل من وهج هذا الجمال المتيمِ غير أن ذلك لا ينقص أو يغير من جمال أو نعومة شعرها شيئاً. فتزداد غادة فتنة وتزداد الأم قلقاً على ابنتها الجميلة.بل ان مخاوفها اختلطت بوساوس ترعبها كلما ذُكرت عندها اصابات العين والحسد. إن الإصابة بالعين من اخطر الامراض زيادة على استعصاء بعضها على العلاج وكان البعض لقوة او عسر إصابته بالعين لايشفى منها إلا بعد موت صاحب أو صاحبة العين ؛وأم غادة على حق في مخاوفها من إصابات العين فهي تؤمن كما يؤمن الجميع بمقدرة العين الحاسدة على التأثير، ففي القرآن الكريم « ومن شر حاسدٍ اذا حسد

» وفي الحديث الشريف « لو أن شيئاً يسبق القدر لسبقته العين » أو كما قال صلى الله عليه وسلم.وكانت ام سند جارتهم تسمي غادة «الملهية» الاإن ام سند تذكر الله كلما دخلت بيت صديقتها ام غادة وإذا اقبلت عليها غادة قالت قبل ان ترد عليها السلام لاإله إلا الله ماشاء الله .(١) ولم تكن ام غادة تشجع صديقتها على تخوفها من ان تصيب ابنتها بالعين، فهي من الناس الذين لاتصيب اعينهم، لخلو انفسهم من الحسد وامتلائها بالخير والمحبة. إلا ان ام غادة اصبحت تشجع صديقتها على ذلك حين غلبتها المخاوف والوساوس مع ابتداء تفتح انوثة ومفاتن ابنتها غادة.

ولم تكن غادة تعرف ما تغسل به شعرها، سوى ورق السدر المدقوق.. تفرك به رأسها وتخلله بالأسنان الدقيقة للمشط الخشبي ذي الجهتين، شأنها في ذلك شأن نساء عصرها لم يعرفن من أدوات التجميل أكثر مما عرفنه أسلافهن منذ مئات السنين، السدر والمشاط والكحل والديرم والحناء. غير أنه من فرط نعومة شعر غادة ينفلت حين يجدل دون المشاط. أما الحناء فلا تضعه أمها على كفيها إلاّ في-العيدين وهما أجمل بدونه.. ناعمان نعومة خدها الأسيل. لم يعرفهما «المشق»(٢) من لوافح الشمال، ولم يلونهما العمل والشمس. تزيد من جمالهما أنامل رقيقة رخصه، معطلة من كل حلية.

نظرت إليها أمها مرة وأطالت.. فقالت غادة:

- مالك تنظرين إليّ وتطيلين النظر يا أمي.
- لولا أن وضع التمائم حرام، لوضعت عليك تميمة عن عين الحسود. ولو أن التميمة لا ترد المكتوب ولو أن التميمة لا تنفع ولكن من شيء في نفسي.
- تميمة!! إلى هذا الحد وصل بك الخوف يا أمي؟!
- إنك أجمل بنات الدنيا.
- هذا في عينيك لأنك أمي.
- ليس الأمر كما تقولين..

- وهل رأيت جميلات الدنيا كلهن..؟
- رأيت أجمل جميلات بلادنا.
- لا بد أن هناك من هي أجمل مني وممن رأيت..
- قادر.. الذي خلقك بهذا الجمال قادر على خلق أجمل منك.
- إنك تبالغين يا أمي.
- ليتيني أبالغ يا بنيتي.

* * *

ولغادة مكانين تقضي فيهما وقتها خلال العام، فبعض من أشهر الصيف تقضيها لدى عمها الأخ غير الشقيق لوالدها، الذي يصيّف في بستانه في بلدة النخيل في وادي حنيفة مع زوجته وأخته.. تملأ عليهم بيت البستان بمرح الطفولة وابتهاج الشباب وعنفوانه.. وتؤنس زوجة عمها حين تعود عمتها إلى بيت أولادها في حي «عسيلة» بمدينة الرياض.أما فصل الشتاء وبقية العام فتقضيه في بيت أمها بالرياض حيث تسكن في القسم الجديد من حي الظهيرة.. وكان هذا البيت مما ورثت هي وأمها وأخويها عن أبيهم المتوفى غرقاً في بحر الخليج، فيما أُرخ له بسنة الطبعة(٣)، وغادة يومئذٍ في العاشرة من عمرها .. يتسع هذا البيت الذي أصبحت تملكه أم غادة وأولادها، لأسرتين، بناه زوجها عثمان قبل وفاته بما يقارب الأربع سنوات، على جزء من أرض مزرعة الشمسية التي تقع ضمن المزارع المحيطة إحاطة السوار بالمعصم بمدينة الرياض وخلف اسوارها العاليه ذات الابراج السميكة الجدران والمحكمة الإغلاق والتي زحف البناء إليها فأزيلت وتحولت كبعض المزارع إلى بيوت جديدة في أول توسع لمدينة الرياض.. بنى عثمان هذا البيت مراعياً في تأسيسه سكنى ولديه معه بعد زواجهما. لذلك حين تزوجت أم غادة بسلامة بن سعد بعد انقضاء عدتها بستة أشهر، بقيت في هذا البيت مع زوجها سلامة وولديها حاسن

والحبيب وابنتها غادة .. ولم يكن ابن سعد هذا تاجراً كزوجها الأول عثمان رغم اشتغاله مثله في صيد اللؤلؤ، إلاّ أنه مستور الحال، وقد عاشت معه حتى وفاته عنها بعد ما يزيد على العشرين سنة دون أن تكتشف هي أو أحد أولادها، لم كان سلامة بن سعد شديد الحرص على زواجه منها، أهو الطمع في ماورثته عن زوجها عثمان، وهو يعلم مقدار تجارة عثمان للعلاقة وللرفقة الطويلة بينهما، أم أن دافعه لذلك هو جمالها وشبابها النظر الشهي.. كما وصفتها له الخاطبة أم عبيّد. فحين تزوجها سلامة كان في الثامنة والأربعين، وهي لم تزل دون الثلاثين سنة رائعة الجمال؛ ذات خلق ودين.

حالت دماثة أخلاق سلامة ولطف معاشرته ونبل معاملته لزوجته الجازي ولأولادها دون تقصيها لمعرفة وهدف زواجه منها، وإلحاحه حين كانت مترددة أول الأمر، ثم إظهاره الكثير من الود والوله لها بعد زواجهما، وهي تدرك ذلك جيداً في كل مرة يعود إليها من رحلته الخليجية. لقد أصبح يختصر مدة مكوثة في الخليج إلى ثلاثة اشهربدل الأربعة أشهر من كل عام. والحق أنه يحاول العدل بين الجازي أم غادة وزوجته الأولى صبحاء، ما أمكنه العدل بينهما؛ فهو حين يعود من رحلة الغوص يتجه أولاً لبيته الكبير فيمكث عند زوجته صبحاء وبين أولاده من يوم إلى يومين، يرتاح فيهما من وعثاء السفر، ويطمئن على أحوالهم ثم يذهب إلى بيته الصغير.. بيت أم غادة ليراوح بين البيتين بالعدل - بعدئذٍ.

وقد مال بها الظن أولاً إنه ربما تزوجها من أجل تركة صديقه الوفيرة هذه!! لكنها عدلت عن هذا، حين علمت من إحدى قريباتها وهي صديقةً لصبحاء :ان سلامة قبل زواجه منها، كان يمكث في رحلة صيد اللؤلؤ قرابة الأربعة أشهر.دون مسافة الطريق التي تستغرق شهراً في الذهاب والإياب فقالت في نفسها: مادام أنه لم يعد يطيل المقام في الخليج أكثرمن الثلاثة اشهر، فيما يمكث الخمسة والأربعة أشهر قبل زواجه مني، فإن هذا يعود لمكانتي من قلبه.. ثم انه يلاطفني ويعاملني وكأنني الوحيدة في حياته، كأن لم تك لديه زوجة أو بيتاً آخر. إنه يرغب في الانجاب مني، وكأن ليس له أولاد. لقد قال لي قبل

سفره الأخير: إنه يتذكرني كلما غاص في مياه الخليج ووجد دانه[٤].. ثم تنهدت توجداً وهي تقول: إنني ظلمتك يا سلامة حين فكرت في أنك تطمع في مالي.. ثم عادت نفسها إلى ظنونها الأولى إذ قالت: ولكن ألا تكون عودتك المبكرة في هذا العام والعام الماضي، لرغبة زوجتك وأم أولادك صبحاء.

طالت مناجاة الجازي مع نفسها دون أن تتأكد أي الظنين أصوب. إلاّ أن التركة لم تكن لتفسد عليها سعادتها مع زوجها سلامة بن سعد وهي التي ترددت واستشأرت وفكرت كثيراً، قبل قبولها بالزواج منه.. وأعترفت وهي تجادل نفسها، إنها ما كانت تحسب أن أحداً من الرجال، يعوضها عن زوجها الراحل عثمان، لكنها رضيت بسلامة إذ وجدت منه ملاطفة ومودة واهتماماً، لم تكن تتوقعها من رجل له زوجة أخرى. عاشت معه أكثر من عشرين سنة دون أن تسمع أنه أخرجها أو خرجت هي لبيت أهلها مغاضبة.. لذلك لم تهتم بموضوع التركة هذا، لولا أن عمتها تردد عليها القول في كل مرة تزورها أو تلتقيها في أية مناسبة عائلية بطمع سلامة في مالها، حتى أن عمتها هذه نطقت بالتصريح بعد التلميح في آخر لقاء بينهما حين قالت:

- أحرصي يا ابنة أخي على مالك من زوجك سلامة.
- لاتخافي علي يا عمة.
- كيف لا أخاف عليك منه: إنه فقير الحال، كثير العيال.
- تعلمين يا عمة ما كان بين زوجي عثمان رحمة الله عليه، وبين زوجي الحالي سلامة من معرفة وصداقة.
- أدري.
- لم يكن عثمان يذكر سلامة عندي إلاّ بالخير والصلاح.
- إن الإنسان يتغير يا أم غادة.
- ولكني عرفت فيه هذا الخير والصلاح بعد زواجنا.

- وهل تريدين منه أن يجاهرك بما في نفسه.
- إنه حتى الآن لم يظهر لي اهتماماً بمالي، بل لا أراه يحرص على جمع المال أصلاً.
- وما أدراك أنه يجمع دراهمه عند أحد أصدقائه.
- لا أظن يا عمه..
- ظني يا ابنة أخي ظني.. حتى لا تضيع تركة المرحوم.
- إنه يصرف علينا من ماله، ولم يطلب مني أية مساعدة قط.
- أخشى أن هذه القط هي الحيلة يا ابنة أخي.
- لو كان يطمع في مالي لما تجشم السفر وأهوال البحر من أجل «المعيشة».(٥)
- أخشى أنه داهية وطويل البال.
- لم أفهم يا عمة!!
- أقصد أنه لا يريد أن يظهر لك حرصه منذ الآن.
- الآن كيف!! وقد تزوجنا منذ ثلاث سنوات يا عمه..
- الرجال مخابر لا مظاهر يا ابنة أخي.
- ولكن المرأة تدرك بفطرتها وذكائها من أي الرجال زوجها..
- ليس دائماً.. أنا أكبر منك بخمسين سنة وتزوجت ثلاث مرات.. ضحك على زوجي الثاني.
- كيف..؟
- استلف مني عشرة ريالات فرانسي ومات وهي في ذمته.
- وهل حللته يا عمة..؟
- تنازلت بها عند تقسيم تركته «وحللته» وعفيت عنه.
- ولكن زوجي ليس فقيراً ثم أنه لا يحب أن يأكل أموال الناس.

- وهل أنت من الناس.. أنت زوجته وربما رأى أن مالكما واحد.
- ما أظن..!
- بل ظني.. فإني أراك لم تعرفي نوايا زوجك بعد.

فضاقت أم غادة ذرعاً بحوار عمتها هذا واصرارها على اتهامها لزوجها سلامة بطمعه في مالها. ولكن لم تظهر هذا الاستياء واكتفت بقولها:

- حين ألمس منه ما يؤيد رأيك أخبرك واسشيرك. فأنت عمتي أخت أبي رحمة الله عليه.
- كما تحبين.

* * *

استمر الحال -هكذا -بالجازي وأولادها في كنف زوجها سلامة، كما كان في حياة أبي أولادها عثمان، دون تبديل، وإذ اعطت جزءاً من ثروتها لخالها الهزاعي ليتاجر لها ؛ فإن ذلك أيضاً لم يغير من نمط حياتهم شيئاً، أو يُقلل من مصروفهم اليومي. فالمصروفات هي المصروفات، والمؤنة هي المؤنة. ولأنها كثيرة الإطمئنان لخالهاالهزاعي، لكونه رجل أمانة وثقة، وبالتالي فهو خالها الشقيق لأمها، وأقرب الباقين على قيد الحياة بعد وفاة شقيقها الأكبر في إحدى غزوات السلطان عبدالعزيز. وكان وصياً عليها، لذلك أصرت وأكثرت من الترجي والإلحاح عليه، فقبل بعد لأي ووساطة من شقيقته، وبعض أفراد عائلتها. وبرغم جهل وقلة حظ خالها من التعليم، إلاّ أنه صاحب أمانة وطاعة ووجاهة وموهبة تجارية، فهو أسرع أهل السوق في مسألة الحسابات دون استخدام الورقة والقلم، وإنما يكسّر حساباته، ولمن يطلب منه ذلك من أصحاب الدكاكين المجاورين له بأصابع يديه على الطريقة الحضرمية.. وقد سبَّبَ امتناعه في أوّل الأمر حين قالت له أم غادة:

- أحب أن أوكل إليك أمراً من أموري الهامة يا خالي..
- وما هذا الأمر يا أم غادة..؟

- أعرف أنك من المصلحين - إن شاء الله.
- إن شاء الله.
- ومن خير أهلي..
- أرجو ذلك يا ابنت أختي.
- وقد مات أخي وهو الوصي علي كما تعلم.
- نعم.
- لذلك أُريدك أن تتاجر لي بدراهم من تركة زوجي عثمان.
- يقول المثل العامي «عساها بحملها تثور» لا أستطيع.
- من يصرّف تجارة، يصرف تجارتين.
- يقول المثل الآخر «يا راعي الثنتين هل بك وحدة».
- هذا المثل لصاحب الزوجتين وليس للتجارتين يا خالي.
- لكل مسألتين صعبتين.
- أُريدك أن «تشغّل» لي ثلاثة آلاف ريال «عُربي» وألف ريال «فرانسي».
- لا تحمليني مالا أُطيق يا ابنت أختي، الأمانة ثقيلة.
- أعلم هذا يا خالي.. وأعلم أنك تقدر الأمانة. وإلاّ.....

فرد مقاطعاً:

- الأمانة عجزت عن حملها الجبال فكيف بالانسان ونفسه الامارة.
- ان نفسك لن تأمرك بخيانة الامانة ان شاء الله.
- ان زوجك أولى مني بهذا الأمر.
- زوجي لن يوافق وأنت موجود أترجاك يا خالي أن توافق.

وهكذا مع إصرارها وإصرار أمها وعائلتهم قبل خالها الهزاعي على مضض، لخوفه من مسؤلية الأمانة، ولأن هذا يُشكل عبئاً جديداً على أعباء تجارته.. فهو من تجار

«الأرزاق» المعروفين في حي دخنة حي التجارة والعلم في النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري. ويأتي إلى الهزاعي الكثير من العملاء من خارج الرياض، بل من القرى النائية، كالأفلاج والحوطة ووادي الدواسر في الجنوب، ومن الشمال له العديد من العملاء من تجار شقراء والمجمعة وجلاجل ومن قرى المحمل والوشم وغيرها؟ ويعرف دكانه من بين دكاكين حي دخنه بمبرك الجمال امامه حيث عرفه الناس والفوه وحتى الجمّال، او صاحب الجمل الذي لايقصد الشراء منه، يعقل بعيره امام دكانه من باب «الميانه» والثقة وربما قال له صاحب الجمل وهو ينصرف عن جمله :

- انتبه للجمل يبوعلي، ابوصل قريب وارجع. فيرد عليه الهزاعي.

- اتكل على الله، ثم علي . بل ان مكاناً بارزاً يوصف به، فيقال خلف دكان الهزّاعي ،وهو بيت الرقيق. وقد كان الهزّاعي شديد التعاطف مع هؤلاء المساكين الضعفاء إذ كثيراً مايسمع جلبتهم وصراخهم وعلى الخصوص حين تفصل أُم عن اطفالها أو زوج عن زوجته او يمنع المملوك او المملوكة عن الذهاب مع سيده أو سيدها أو سيدهما. ومرة قال الهزاعي لسمسار الرقيق : دكاني مقتطع من بيتكم، لايفصل بيني وبينكم سوى الجدار فإما ان تخافوا الله في هؤلاء المساكين وإما ان «تشدوا أو أشد» فقال له السمسار اننا نخاف الله ان شاء الله وسنحاول ان نعالج هذا الامر .

* * *

بعد أن تسلم الهزاعي من أم غادة هذا المبلغ افتتح دكاناً ثانياً بجوار دكانه، وأصبح يبيع فيه ومنه بالقطاعي وبالجملة، ومع أن بضاعته كانت تقتصر على عشرة أنوا ع من البضائع أو أكثر بقليل إلاّ أنها كانت مباركة ورابحة.

إن الناس يثقون بالهزاعي كثيراً، وهو أيضاً كثير الثقة بعملائه حتى الذين لا يعرفهم تمام المعرفة.. وهو يقول دائماً بفكره ولهجته العامية «بد حسن النية، وخل العلم الردي آخر شيء».(٦) ولم يكن لتأخر ثلاثة أو أربعة من عملائه في تسديد ما عليهم له من

ديون، مانعاً دون استمراره في البيع بالمؤجل.

وكان من أهم وأكثر تلك الأصناف مباعاً: العيش والقهوة والسمن البري والصابون المقولب- الذي استجد على البلاد مع ما بدأ يستجد- وبعض البهارات والمقبلات التي يقبل عليها وأكثر ما يقبل علية القوم والتجار والموسرون.

* * *

لم تقل المصروفات ولا المؤنة في بيت أم غادة، حتى خلال أسفار زوجها سلامة، بل ظل المخزن يمتلئ كعادته بجميع الأصناف الغذائية من عيش وسمن وبهارات وتمر، وليس ثمة ما يشترى طازجاً سوى «اللحمة»، التي يأتي بها الهزاعي من «المقصبة» كل مامر بسوق«المقيبرة» خارجاً إلى بيت أخته مرتين إلى ثلاث مرات في الشهر. أما الناس الأقل ثراء، فلا يأكلون اللحم سوى مرة في الشهر أو الشهرين، بل إن البعض لا يأكلون اللحم إلاّ في عيد الأضحى من كل عام. ومن الناس من يكتفي بوجبة في اليوم، لقلة مافي أيديهم من نقود، و «القعدية» (٧)منهم بصفة خاصة. لذلك كانت أم غادة كغيرها من الموسرين من أهل الحي، ترسل لجيرانها بعض الأكل أحياناً كما لا تبخل على جيرانها من الفقراء بـ «العيدية» وإن كانت دريهمات أو قطع قماش مما كان يجلبه عثمان لها من الخليج قبل وفاته، ثم صار يجلبه سلامة لها بعد ذلك، إلاّ أن هذه العيدية على قلتها تساوي الشيء الكثير عند مستوري الحال من أهل الحي. ولم يكن زوجها الأول يعلم بكل ماتعطيه لجاراتها من مساعدات وإن كان يعلم البعض من تلك المساعدات اما خالها فهو يعلم عن كل مساعدة تقدمها أم غادة لجاراتها، سأل مرة ابن اخته الحبيب وهو يدلعبه:

ايهما احب اليك ابوك ام أمك.

كلهم.

كلهم ليش ؟ لازم واحد منهم اغلى من الثاني.

كلهم شاطرين.

-ضحك خاله من هذه الكلمة البريئة وقال له: شاطرين كيف؟

-ابوي اذا جاب اللحمة وهي مقطعة ومربوطة في شريك. عدها قدام امي علشان ماتنقص بعدين واذا راح قطعت امي من كل شريحة قطعة وأرسلتني بها لأم صالح أو أم سعيد أو أم سند.

* * *

حين تعود عمة غادة إلى بيت أولادها في الرياض، تبقى غادة وحيدة مع عمها وزوجته حصة، فتنام بمفردها في سطح المخزن، فيما ينام عمها وزوجته في سطح المجلس، يفصل بينها وبينهما ثلاثة من الأسطح المحجبة، لأربع من غرف البيت. وذات يوم طلبت غادة من زوجة عمها، أن تسمح لها بأن تنام في «بطن البيت» إذ قالت لها:

- عمتي حصة..
- نعم يا ابنتي.
- ما رأيك لو أنام في «بطن البيت».
- في بطن البيت!! ولماذا في بطن البيت والدنيا صيف.
- في السطح، تشرق علي الشمس، فاضطر أن أصحو باكرة.
- آه.. صدقت.
- أما في المصابيح في «بطن البيت»، فلا تصل إليّ الشمس إلاّ قبل الظهر بقليل.
- هذا صحيح.. أسمعي يا غادة يا بنيتي..
- نعم..
- إذا قمت لصلاة الفجر.. فانزلي من السطوح إلى المصابيح في بطن البيت.
- سوف أتعب من حمل فراشي مرتين في اليوم، فهو ثقيل.
- مادمت تحملين فراشك عندما تقومين من النوم ضحى إلى غرفة الفرش(٨).

فانزلي به وأكملي نومك.

- غرفة الفرش بجانب السطح الذي أنام فيه، فلا أحمل فراشي سوى خطوتين أو ثلاث إلى داخل الغرفة.. ولولا أن الشمس كما تقولين تضر بمن يترك فراشه تحت أشعتها طيلة النهار لما حملت فراشي إلى غرفة الفرش.
- سمعت من جدتي هيلة ان الفراش الذي يترك طيلة النهار في الشمس يصاب صاحبه أو صاحبته بالسل ، الله يكفينا شر السل .
- هل كلامك صحيح أم تريدنني ان احمل فراشي للغرفة مرتين في اليوم؟
- أنت عجّازة (٩)يا غادة.
- أمي لم تعودني على العمل.
- ولكني أخاف عليك من الوحشة. إن أنت نمت في صحن البيت ونحن بعيدين عنك في السطوح.
- دعيني أجرب يا عمتي.
- اسمعي.
- سمّي..(١٠)
- جربي، ولكن بعد أن أطلب من خالي الميمون أن يسمح لابنه إبراهيم بأن ينام معك ليلتين أو ثلاث حتى تعتادي فلا تخافي أو تشعري بوحشة بعد ذلك.
- رأي مبارك.. كما ترين.

* * *

كان إبراهيم ابن الميمون وسيماً إلاّ أنه ليس كذلك بالنسبة لجمال غادة الباهر، على أنه يمتاز بالذكاء.. وهو لذلك يميل إلى «الشقاوة» وتكرار الأسئلة ربما لبعده عن الصمت والانطواء.

إنه لم يكمل العاشرة من عمره بعد، إلاّ أن من يتعرف عليه يألفه بسرعة، وخصوصاً

من هم في مثل سنه. أو أكبر أو أصغر منه بقليل، وبرغم شقاوته فهو لا يتصرف كالأطفال، كما أن تقاطيع وجهه لا تحمل طفولية من هم في مثل سنة.

وقد ألفته غادة وارتاحت إليه، وأعجبت بأسئلته الكثيرة، حتى لم تعد تصبر دونه.. تقص عليه القصص في الليل، ويؤنس وحدتها ووحشتها، كما قالت لزوجة عمها فيما بعد، وقد أعجب ايما إعجاب بقصص بني هلال التي كانت غادة تحفظها عن ظهر قلب لكثرة ما سمعتها من جدتها وضحاء .

كانا ينامان على بساط واحد، ويتدثر كل منهما بغطاء خاص. وبعد أسبوع من ذلك، قالت حصة لغادة:

- هل أعتدت على النوم في المصابيح.
- أجل يا عمّة، إنها أفضل من السطوح، فأنا أعود إلى النوم مرة أخرى بعد صلاة الفجر إلى قريب الظهر، كما ترين.
- إذاً لعلك بهذا «تستغنين» عن وجود إبراهيم ابن خالي.
- لا أدري يا عمتي.
- كيف؟!
- أخشى أن ينتابني الخوف.. أطلبي من خالك أن يبقى معي إبراهيم عشرة أيام حتى أعتاد اكثر.
- خالي الميمون لا يمانع ياغادة.. ولكنها سلمى أمه.. إنها تخاف عليه.
- تخاف عليه!! مم تخاف عليه.. الحمد لله ، البلاد أمان وضمان.. كل البلاد في أمان.
- هذا صحيح «الله يطول عمر السلطان عبدالعزيز[11] لكن زوجة خالي لم تعتد فراق أحد أولادها، فالبنات لا يتركنها حتى يتزوجن، والأولاد وإن كبروا وتزوجوا فهم لايتركون البيت.

- أعلم هذا.. ولكن ممن الخوف.. لا قوم ولا حنشل (١٢)ولا حرب ولله الحمد.
- سلمى تخشى على إبراهيم حتى من القطط والكلاب.
- من القطط والكلاب!!
- تخشى أن تقتتل القطط بالقرب منه وهو نائم، أو كلاب الخرابة.
- من القطط وهو نائم أو كلاب الخرابة؟!
- إنه يختلع(١٣) والاختلاع مرض مخيف.
- نعم إنه يختلع هذا صحيح.. مرة جئت أغطيه فتعثرت بقدمه دون أن أعلم ففزع وصرخ بهلع شديد..
- هه.. أريت .. هذا ما أخشاه.
- لن أفزعه مرة أخرى.. وقد عرفت طبعه.
- إنه يذكرني بالهلالي به ابو زيد الهلالي سلامة . كان يقول لعزيز ابن خاله وهما في السفر لا توقضني من النوم فجأة ، فقد اقتلك ؛ وكان يريد ان يقتله وليس لانه « يختلع » هل تحفضين القصة يا عمه .
- لا . . والقطط؟
- لن أدع القطط تقترب منا.. سوف أغلق باب «الحوش».
- تنزل من السطوح.
- أغلق باب الدرج.
- ولكن أمه لن تطمئن ولو فعلت ذلك.
- وكيف لا تطمئن؟
- إنها تخشى عليه أيضاً من الحيات والعقارب.
- أما خوفها عليه من الدواب والعقارب، ففي محله، ولكن الدواب هنا قليلة والعقارب. لم أر في الليل منها ولا واحدة في السنوات الماضية، ولا في هذا

الصيف.

- لأن القطط تأكلها وتمنعها بذلك.
- توكلي على الله يا عمتي ودعي إبراهيم «يجسرني» (١٤)ولو عشرة أيام أخرى. لم يبقَ الكثير على نهاية الصيف. وسأعود الى الرياض بعد ايام كما تعلمين.
- سأحاول مع أمه سلمى.

* * *

أمضى إبراهيم بقية فصل الصيف، وهو ينام مع غادة.. يذهب في الصباح إلى أهله في بيت النخل وغادة ماتزال نائمة، ويعود قبل المغرب، يعود به أبوه، أو أحد أخوته قبيل صلاة العشاء حين يكون لديهم ما يشغله.

وحين بدأ الصيف في الرحيل وأصبح الليل أكثر برودة قالت غادة لزوجة عمها:

- ما رأيك يا عمة؟
- في ماذا يا غادة.
- بدأ الليل يبرد.
- صدقت .. سوف ننزل أنا وعمك في غرفتنا منذ الليلة.
- أما أنا وإبراهيم فالمصابيح ليست كالسطوح باردة في الليل.
- سوف تبرد أكثر بعد عشرة أيام بدخول العقارب.(١٥) ولكن لِمَ قلت بدأ الليل يبرد، هل تحتاجين إلى شرشفين آخرين؟!
- نعم

* * *

- ولكن ليس لدينا سوى شرشف واحد لانحتاجه.
- غطاء واحد يساعد ان احتجنا له.

وحين قرب وقت عودة غادة إلى الرياض وحان الوداع قالت لابراهيم ذات ليلة : انا اخاف احياناً في الليالي الغدراء.

- تخافين وانت اكبر مني ؟!
- احياناً..مارأيك؟
- في ماذا؟
- تأتي مكاني وآتي مكانك، لأنك لاتنام على يدك اليسرى. كما تقول.
- وانتِ!
- انام على يدي اليسرى
- أنتِ على يدك اليسرى. وانا على يدي اليمين.
- نعم.
- قومي مكاني.
- هذا أحسن حتى لا أخاف من الغدراء (١٦) ياحبيبي.!!

## معاني بعض الكلمات الشعبية

١- الدراعة والبخنق: من الملابس القديمة للمرأة في نجد و«تفصال العافية» نوع من التفصيل المميز «كالموديل الآن» لكنه ثابت ولايتغير كل سنة او فترة.

٢- المشق: جروح وتشققات تعلو الكفين لمن يعملون اعمالاً ميدانية ويدوية وعلى الخصوص في فصل الشتاء . اما غادة فلا يعرف المشق سبيله الى كفيها او وجنتيها لعدم تعرضها للوافح البرد ولعدم قيامها بأي عمل -كناية عن تنعمها وراحتها-

٣- الطبعة في لهجة الجزيرة العربية «الغرق» وقد اجتاحت الخليج العربي زوابع ورياح ادت الى غرق مايقال ان عددهم وصل الى العشرين الف في تلك السنة بين صيادين ومسافرين.

٤- الدانة: اللؤلؤة. وتعتمد التجارة الى حد كبير في بعض دول الخليج في السابق على صيد اللؤلؤ.

٥- المعيشة: البحث عن لقمة العيش وفي امثال الجزيرة العربية الشعبية «قوت لاتموت».

٦- خل عنك: دع عنك،

٧- القعدية -بلهجة اهل نجد-: كلمة تطلق على أولئك الذين لايملكون مزارع. وربما عنت ايضاً من يملكون حوانيت أو صناعة كالتجارة أو الحدادة أو البناء-فهي تعني القعود في البيت في انتظار من يطلبهم للعمل.

٨- غرفة الفرش او غرفة المراقد: غرفة تبنى في سطوح المنازل لوضع فرش واغطية النوم فيها نهاراً عن حرارة شمس الصيف.

٩- عجازة: كسولة مدللة.

١٠- سمي : بمعنى لبيك، ونعم .

١١- السلطان عبدالعزيز : الملك عبدالعزيز فيمابعد رحمه الله.

١٢- الحنشل : جماعة من قطاع الطرق تنهب وتسلب قطع دابرهم منذ اول عهد الملك عبدالعزيز.

١٣- اختلع أو يختلع : يرتاع فيصبح كالمجنون حتى يعرف سبب ترويعه.

١٤- العقارب : نجم

١٥- الغدراء : شدة الظلام الحالك.

# أمسيــــة

* حسين المناصرة

حـاور اللاعب المتـمـيـز بفـريق " الريح " الكرة الجلدية بطريقـة غـريبـة جـعلت المعلق الرياضي يتصارخ كعادته:

– يا " سـلا لا لا لا لا لام " مـحـاورة " را ا ا ا ا ئعـة " من لاعب الريح ؛ حـالة من الحب والولهان بين كـابتن فريق الريح وبين الكرة عروس الملعب ... يا " سلا لا لا لا لا لام عليك يا كابتن ... أمر غريب عجيب يا إخوان..!!!

تصـارخت الجماهير الرهيبة المتراصـة كعنقود العنب الأسود على مدرجات الملعب الذي يتسع لمائة وخمسين ألف متفرج :

– فيها جول.. فيها جول ..فيها جول ...

– فيها ردة عن الجول .. فيها ردة عن الجول ...

- فيها جول .. فيها ردة عن الجول .. فيها جول.. فيها ردة عن الجول ....

* * *

لا يزيد عدد الحضور في قاعة المنتدى الثقافي العامة على عشرة أشخاص ، تململوا كثيرا بسبب تأخر الشاعر " الثقيل الظل " المنتظر منذ أكثر من نصف ساعة ، وبين الفينة والأخرى كان رئيس المنتدى يهدئ من روعهم ، ويطلب منهم راجيا أن يعذروا الشاعر؛ لأنه ربما تأخر بسبب أزمة المواصلات التي حدثت في المدينة إثر المباراة النهائية بين فريقين من الدرجة الثانية ... ومؤخرا ألقى رئيس المنتدى الناقد المتقاعد اللوم على نفسه ، إذ كان من المفروض أن يتنبه إلى أمر أهمية إلغاء الأمسية من البداية حتى لا يحدث مثل ما حدث اليوم !!

طلب القاص العجوز ساخرا من السكرتير أن يفتح التلفاز على المباراة، لعلهم يجدون الشاعر بين المشاهدين حاملا علم أحد الفريقين !!..

ضحك الناقد " الأحول منذ صباه " لتلك المطالبة الساخرة وعلق بصوت خشن : كان من المفروض أن نكون هناك لنستمتع على الأقل بإيقاعات أصوات الجماهير وهي تصفق لحركية الكرة ، بدل أن نضيع الوقت في انتظار سماع قصيدة نشرت في جريدة " الظهيرة " قبل خمسة أيام ..

أحضر سكرتير المنتدى الثقافي التلفاز غير الملون من غرفة رئيس المنتدى ، ووضعوه على طاولة الأمسية ،وبدءوا يشاهدون المباراة الصاخبة ،وهم يعلقون على آليات اللعبة بانشراح عجيب ...

علق الشاعر البوهيمي منتشياً: " بلا شعر وكلام فاضي" .

همهم المتفرجون المثقفون وهم يتابعون التلفاز...

* * *

الكرة تتحول إلى كيان بشري مسكين ، الكيان الغريب لا يراه غير اللاعب المتميز الذي يحتفظ بالكرة متوجها بها نحو مرمى الآخر ... يصرخ الكيان البشري المتدحرج على الأرض ببراءة :

- أنا صديقك الشاعر المجروح الفؤاد من أقدامك الصخرية ، حاذر أن تصدمني بالعارضة ، أو بلوحة إعلانية ما ، سأتمزق حينها شر ممزق .. يجب عليك أن تصفعني بشباك المرمى المنسوج من الحرير والقطن، أو أن تتركني أستقر في حضن الحارس..!!.

* * *

لم يستوعب سلوم السلوم كابتن " فريق الريح " مفاجأة إمكانية أن يتحول صديقه القديم عارف العارف الشاعر الذي كان يصفه قبل عشر سنوات بالمثقف البائس ، إلى كرة جلدية تخاف من العارضة والجدران ،.. وتطالب بالهدف ، أو حضن الحارس ، لأجل الرأفة به .. عجيب أمر الحياة !!

قال الكابتن بصوت منخفض ، بعد أن قرب رأسه من الكرة :

- لماذا أنت بالذات تصبح الكرة الجلدية بين هذه الأرجل ؟!

ردد المعلق الرياضي بصخب :

_يا " سلا لا لا لا لا لا لا لا لام" ، علاقة عجيبة بين الكابتن سلوم السلوم كابتن فريق الريح الوطني ، وبين الكرة التي تدخل الدوري النهائي لأول مرة ،بعد أن قدمت هدية للملعب من محلات الشاكوش للرياضة العالمية .. سلوم السلوم يراوغ ويراوغ ، مصمما على الهدف ، علاقة " عجي ي ي ي ي ي ي ي يبة " ، يا " سلا لا لا

لا لا لا لا لا لام" ، روح رياضية عالية يمارسها سلوم السلوم ....

تصارخت الجماهير بحرارة ، رفعوا الأعلام ، تراقصوا فوق المدرج الواسع ، تعالت الأصوات :

- بص شوف سلوم حيعمل إيه .. بص شوف .. بص شوف ...
- فيها رده عن الجول .. فيها صده عن الجول ...
- فيها جول يا سلوم .. فيها جول يا سلوم .. يا سلوم...

* * *

قال عارف العارف وهو حزين : إنهم لا يصرخون باسمي، إنهم يا صديق الماضي لا يعرفون حتى من أنا ..لماذا يحدث لي كل هذا ، حاذر أن تصدمني بالعارضة "فتزيد الطين بلة " ..!! ".

علق أحد الجالسين في المنتدى ، حيث بقي من الحضور خمسة أشخاص:

- ما الجديد الذي يمكن أن يقوله عارف ، قصيدته الأخيرة قرأتها قبل يومين في الجريدة ، صدقوني إنها أسوأ من قصائده الأولى!!

رد عليه من هو من " شلته " :

- صدقني أن المباراة أمتع من الشعر كله !!

قال المذيع : مازالت الكرة بين قدمي سلوم السلوم ، إنها تتحول إلى عاشقة لا تفارقه ، وسلوم يكاد يقبلها أو يحتضنها .. إنه يقترب من الهدف .. إنه يحدد زاوية الانطلاق ..الجمهور يترقب الهدف على أحر من الجمر ..

ردد عارف العارف في نفسه : كيف تحولت إلى كرة .. إنها أحلام يقظة .. منذ طفولتي وأنا فاشل في ممارسة الرياضة ...لم أستطع أن أتحول إلى سلوم السلوم

!!فتحولت إلى الكرة .. إنها " المسخرة " بعينها .. كان علي أن أرضى بمصيري المهزوز في تلك الأمسية المجانية وبلا جماهير .. إنهم يحضرون ليتفلسفوا .. لم تأت بجديد ، في هذه تأثرت بكذا ، وفي تلك تأثرت بذلك .. إنك بحاجة إلى أن تطور أدواتك .. عليك أن تتمتع بروح رياضية وأنت تتلقى الضربات النقدية .. الإبداع هو حالة تواصل مع الآخر بأسلوب خاص .. منذ أن بدأت من ثلاثين عاما وهم يرددون الكلام نفسه ..إنك بحاجة إلى أن تطور أدواتك الفنية .. وعليك أن تكون رياضيا في تلقي ضربات الآراء النقدية يا محترم ... يا " للمسخرة "!!.

* * *

نظر سلوم حوله فوجد اللاعبين المعادين يحاصرونه ،هاجمين على صديقه القديم البائس .. حينها فكر بجدية فيما يتوجب عليه أن يفعله ؟!إذ ليس بإمكانه أن يحمل الكرة ويهرب بها خارج الملعب ، لأنهم بكل تأكيد سيشكون بعقله ويطردونه من الفريق إلى الأبد !! قال بتحسر :

- ما ذنب ها المسكين حتى تحول إلى كرة جلدية!! إنه مصير مؤلم !!

نظر سلوم إلى اللوحة الإعلانية المحاذية للعارضة ، فوجدها من الحديد المصفح ، وفيها وجه أنثوي يلعق الآيسكريم...

ارتعش عارف العارف من النية المبطنة ..

- ماذا لو قذفت بك إلى هناك ؟!

- إن الأمر لا يعدو أن يكون دعاية !!.

- ولكنك قد ترتاح من الأرجل !!

- ومن الممكن أن أموت بين شفتيها الحديديتين الخادعتين ..

- إنهم يتكالبون عليك .. وأنا في طريقي إلى الانهيار !!

- صوب نحو الهدف !!

- ستعود بعد ذلك إلى أرجلهم !!

- أمر محير حقاً !!

-سأبعثك إلى وسط الجماهير، وهناك دبر نفسك !!

- سلوم السلوم يناور يناور يناور ... يشـوت ... الكرة خـااااااارج الملعب..الكرة خارج الملعب .. يا خسارة!!

- يي يي يي يي ...

وفي تلك اللحظة الحرجة وسط الجماهير ، انتبه عارف العارف إلى أنه كان حزينا بسبب إلغاء أمسيته ؛ لقلة الحضور، وانشغال الناس بمباراة الدوري بين فريقين من فرق الدرجة الثانية المتنافسين على الدخول في فرق الدرجة الأولى... إنه كان أحد المشاهدين للمباراة في المنتدى، ويبدو أنه تصور نفسه يلقي قصيدة في الملعب الرياضي ، لكن مخيلته المغتربة العجائبية أسقطته في جوف الكرة. وهكذا مارس جلد الذات !!..

# الطبيبْ

* محمد المنصور الشقحاء

بشيء من الحسرة أخذت أمزق أوراقي، نثار سنين من الهواجس والأحلام المنثالة. لم أفكر في عقابيل ذلك حتى وأنا أناقش الأصدقاء.

أكوام من أوراقي الممزقة وقصاصات الصحف والمجلات التي تراكمت مع تراكم الأيام يتلقفها بهدوء برميل النفايات القابع في شموخ أمام الباب الخارجي للمنزل.

وتناسيت تلك الحالة. عدت للكتابة؛ تذكرت أوراقي، وحديثي فلم أعد أُبالي بما حولي.

- لقد حضرت واستلمت نسخ كتابها..
- من...!
- سارة.. ودفعت ألفي ريال..

- إذاً..

- تبقى خمسمائة..

وتذكرت «سارة» المرأة المطلقة القلقة وهي تدفن رغباتها في وهم الكتابة وكان الحمل كتاب تعسرت ولادته.. حتى وقفت معها وإذا بها ترفض استلام وليدها وتختفي..

زاد ألمي وشعرت بالإرهاق والقرف من صورة الطيب الذي يرفض الانسحاب حتى لو وقف وحيداً لمجرد الوقوف في سذاجة وغباء..

سارة صورة لتراكمات سالبة بدؤها احتواء «سعد» على فكر وخوف «حسين» على مكانته في الإدارة حتى يكون صاحب دور في المؤسسة.

قبل أن يطل سعد كان تمزيقي لأوراقي وظلال من السوداوية تتراكم في داخلي..

الطريق الطويل نهايته تقترب.. السيارة تتجاوز إشارة الطريق الأخيرة مغادراً الطائف في رحلة عمل. الفضاء أمامي يتسع وشمس الصباح الناعمة بين وقت وآخر تلامس وجهي ومنعطفات طريق الهدى تلتهم أفكاري.

كان المنعطف الأخير.. سمعت دوياً شديداً .. اختل توازن العربة.. الهاوية تفتح فمها.. لم أعد أتذكر شيئاً.

# أم العروبة

* عبدالله بن إدريس

أسْمى الفـخـار بسـاحـهـا يَنْداح ... وعليــــه من ألقِ السناء جَناح

وسنابُل الأمــجــاد في فَلَواتِهـــا ... فَــيْضٌ، وعِطْرُ ترابهــا فــوّاح

مَــجْــدُ النُّبــوّةِ قــد رقى أدْوَاءَها ... وعــشــارهَا، فــانْزاحتْ الأتْراح

ومـشَتْ تُفـيض على الوجـود عَطاءَها ... بَحْــراً من الوحــيين وهو قَــراح

منحت لأهل الأرض أفــضـل مُـرسَلٍ ... دَانَتْ لـه الأجـســـاد والأرواح

أهْدَتْ ضـــيـــاءً لا يَـرِيْمُ مَعَ المَدى ... للعـالمين، فَـفـيـضـه سـحّـاح

(بمحمد) الهادي لِخير شريعة ... يزهو بها الإمْساءُ والأصباح
شبْهَ الجزيرة يا انْبلاجَ صباحنا ... نحو الوجود وغيرنا أشباح
شبه الجزيرة يا منارة مجدنا ... لَك في القلوب منازلٌ أفياح
شبه الجزيرة يا انْبثاقَ حضارةٍ ... بيضاءَ فيها رحمةٌ وسَماح
كُنْتِ الحياةَ خصيبةً ريَّانةً ... بعقيدةِ التوحيد وهي رَبَاح
ثم انْطَوتْ عَنْكِ الخلافةُ أعْصُراً ... أُغْفِلْتِ فيها والجذور صحاح
حتى انْتَفَضْتِ بدعوة مَيْمُونَةٍ ... وتَبَسَّمَتْ بعد العُبُوسِ بِطَاح
عادت إليكِ معَ الزمان قيادةٌ ... للمسلمين يَحُوطُها الإنجاح
عادَتْ إليكِ بَهيجةً مُزْدَانَةً ... وشعارها الإيمان والاصلاح
أمُّ العُرُوبة -والمآثرُ جَمَّةٌ- ... أنيً لها الاحصاءُ والألماح:
هذي المكانة ما اعْتَلَيْتِ سنامَها ... لولا جهادٌ مُرعِفٌ وكفاح
هذا التراثُ الحَيُّ نُسْخَةُ مامضى ... من صفحة التاريخ وهي بَيَاح
هذا التراثُ الخصْبُ إرْثُ جدُودنا ... نَسْمُو به وضميرنا مرتاح
هو لَمسةُ من أمْسِنا وخميرةٌ ... لِغَدٍ ورِيق طَيْرُهُ صَدَّاح

# وطن في خريف الجهات

* محمود نقشو

## * خريف المكان

ألأن فيك وساوس الحزن الجميلِ،
أتوكَ سراً..
وقتَ نامتْ قبة اللون القديمِ على ترانيم الحداءْ؟
ولأنّكَ العذريُّ..
تنأى فيكَ مختلف الفصولِ،
فلا يمرّ النهر في مجراكَ،
والأشياءُ ترفل بالخواءْ
يا سيّد الوقت المهاجر في الأفولِ أتى الشتاءْ
وأتى انتظار المستحيلِ..

أتى البكاءْ
والراحلاتُ من الشطوط..
على مهبّ الانتهاءْ
فتعالَ نجمع وقتنا في وجهة الليل البعيدةِ ..
حين ينثرنا المكان على خرائبهِ،
ويرجمنا الوراءُ
في الساعة الأولى لخفق الحلمِ
نغلق بابنا ..
حتّى تمام الحزنِ ..
في وطن البكاء

## * خريف الظلال:

لمْ يصلْ بَعْدُ القطارُ ..
احترق الليلُ ..
فآثرتُ هروباً في نثارات المحالْ
كان عصفورٌ يخيط الصمت ..
في ليل سقيم الواقعِ ..
مقطوعِ السؤالْ
وأفاق الزيزفونُ،
الأرجوانُ،
العنــبُ،
الآجرُّ في خفق الظلالْ
حين أقفلتُ مسائي،

وطويتُ الانتظارْ
تحت قنديل الرؤى السوداء،
في ذات القفارْ
عندما ضاقت حدود اللون،
وانداح المدى في أوّل الصمت المدارْ
لكنَّ شيئاً لا يمرُّ الآنَ في سمت الرؤى،
والماءُ ماءٌ،
والقوافي لا تغنّي حين نرتادُ النهارْ
لم يمتْ شيءٌ،
وهذا القاعُ ينأى في العميقِ المرتخي،
بين المرايا والمحارْ
لمْ يَعُدْ بَعْدُ القطارْ

## * خريف الشهوات:

تصحو وجلاً في كلّ صباحٍ..
تسألُ عن أشياء الصبحِ،
وبعض الأخبار السوداءْ
تتراكضُ فيكَ جداول حزن من حذراتِ الليلِ
تئنُّ ..
يفورُ الماءْ
في آخر شلاّل الليل ...
وأوّل بارقةٍ في هذا المنحطم الأرجاءْ
تتذكرُ قهوتكَ السمراءْ

والطاولةَ المسحورةَ،
والأصحاب ..
زمانَ تسلّق فيكَ الخوفُ جدارَ اللحظةِ،
وافترقتْ فيكَ الأشياءْ
والركنَ،
وهالات الحبِّ،
وإيقاع الكلمات البلهاءْ
وأصابعَ تومضُ ..
تبحث عن بعض حطام في المنفى ،
عن وطن محترق الأمداءْ
ومساء فضيٍّ القسمات..
تلبّدَ حتّى أمطرت الساعاتُ الحزنَ دناناً ،

.......

فتمايلتَ..
افترقتْ فيكَ الأرضُ،
وغارت في عدم الأهواءْ
نمتَ ..
ابتدأتْ أشباحٌ ليلتكَ،
ارتجفتْ فيكَ الأضواءْ،
لكنّكَ نهرٌ غاضتْ فيه حدائقنا،
ولديكَ الماءْ.

## * خريف الربيع:

في الساعةَ قبل الثانية انطفأتْ أضواء السهرة،

وانطأتْ نصفُ الأشياء
أو أن الرأس تراخى،
واستقرتْ جدران الليل
فرحتُ أجرّ القلب إلى الشرفات،
وأرسم ظلّي ملتوياً بين الضحكات..
عساني أدركُ ضفّة روحي قبل بلوغ الصمتْ
وألملمُ حنجرتي..
من قبل يموت الصوتْ
في الساعة قبل الثانية انطفأت في الذاكرة
الأسماءُ،
نسيتُ
غفوتُ..صحوتُ على ضوضاء دمائي،
في أنحاء الوقتْ
أغلقت دوائرَ مشرعة للريح،
تمدّدَ يأسي فوقَ الطاولة الصفراءِ..
كقطّ مذعورٍ،
وبدأتُ الموتْ،

## * خريف الرؤى:

كخريف يرسم لون الصفرة..
في أفق الساعاتِ..
أراهْ

هذا المنهوب من الأعماقِ يحدّقُ أينَ؟،
وأين تسافر خطوتهُ،
وتعوم يداهْ؟
إنّي لا أبلغهُ ..
لا ألمسُ خيطاً من خصلات الظلِّ ..
أوانَ تفارقني عيناهْ
من هذا المعتكرُ الساعات ..
المرتجفُ الزفزات،
وما أشقاهْ ؟!!.
إني أتعقّبهُ ..
لا أدركه حين الأشياء تلوبُ ..
فأرجعُ نحوي ألثمهُ،
وأضمّ العالمَ ..
حين أراهْ

## * خريف الدّعوات:

صعدتْ أشلاء الصبح إلى الساعات الصفراء ..
انسكبتْ أشياء الليل على طرف الروحِ. .
اقتربتْ مني الشرفاتُ ..
فأحرقتُ الباقي من صمت الغرفة ..
حتى أدركني موج الأصحاب فعدتُ،
وكان اللون كسيرَ القلبْ
وأتتني في حلمي الأطيافُ ..

هربت إلى أقصى القافلة ..
احترق الدربْ
نبحتني كلَ الأضواءِ،
وجئتكَ مذعوراً في هذا الليلِ ..
فهبني الأمنَ،
وهبني الماءَ ..
قبيل الصلبْ
فأنا عطشان من زمن الرعبْ
محروقٌ من جمجمتي ..
حتى رئتي..
حتى المتلوّي في ردهات دمائي وقتَ الحربْ
فأعنّي حين أواصلُ موتي ..
في كلّ صباحٍ مشتعلٍ..
يارب

حمص ١٩٩٧م

# آخر وقت للغناء

* شعر : فيصل أكرم

هذي مزامير المواسمِ

تمنح الأجراسَ سكتتها الأخيرة

في ربيع الصدح ،

والقول المجنّحِ

تخرج الأسماءُ مِنْ أجسادها

وتعود ناكرةً لنا

وكأنها من غابر الأفلاك

ماكانت هناك.. ولا هنا

* * *

كان الخريفُ يبعثر الأوراق،

يفتحها..

لتُكْسَر، أيها الجفن المخضّب

بالتراب الحرِّ في الدرب المخاتلِ:

هذه الطرقات كانتْ

في خطوط يدين لفّهما التعبْ

منذ افترقنا:

أنت والعين الصريحةِ كنتما

تتلهَّفان لما قبضتُ عليه في

وسط الطريقْ

تتجاذباهُ، وكنت أغرسُ بَصْمَتي

وَسَط الحريقْ

* * *

يا جفني المسطور في الإيقاعِ:

أنت بلحظةٍ..

ما كنتَ تجهل أنها، ستكون آخر

ما تُريد، بدأتَ!.. فابتدأتْ

نهايتك الثقيلة

لم نكن مجموعةً في واحدٍ

بل كان - بالإجماع - فينا عالمٌ

من ساكنات الحزن

من تغريدة الأطفال في المهد الأخير

ومن طلاق الفاتنات

لأمسياتٍ مظلماتْ

* * *

هذا زمان الصمت

يا صدّاح، هل

تُثري يديكَ بما يُباحُ

ولم تَهِبْ شفتيكَ للأقداحِ؟

جرِّبْ

أن تقايض حزنك الأزليّ

بالأفراحِ،

أن ترثَ الأمانة، قبل أن

ترث الجراحْ.

هي ذي الأمانة: جمرةٌ

بين الترائب، أنت سادنها.. فكنْ

حضناً لوقتكَ.. لا تخنْ
فاليوم أنتَ،
كما وددت - بذاتَ أمسٍ - أن تكونْ
فارمِ اليسار على يمينكَ
وانتعل هذي المسافةَ
بين جوفكَ... والحصونْ.

الرياض - ١٩٩٧م

# معزوفة على مرفأ الذكريات

* حسن فتح الباب

الصمت والخفيف والهدير
تزاحمت أضداد هذا الوجود
في قلبي المغامر العنيد
فأدركتني حرفة الشرود
وغبتُ في عباءة المريد

* * *

مسافة الشوق إلى اليقين
طالت ومازلت رهين الريوب
يا أيها الخافي وراء الحجب
لا تلق بي مغلَّلا في السحب
ناديت من أهوى فهل يستجيب ؟ !

* * *

واحسرتا أن نضب الإناء
والقلب مازال على عِلَّته
يهجر قاع المدن الآهله
بضجة الحياة والأحياء
ويحتفي بالأنجم الآفله

* * *

أرتاد في حلميَ هذا الفضاء
أعود في صحوي إلى مرقبي
معلقاً كنت وقلبي هواء

أو مفعم بالنار والكبرياء

سيَّانِ .. هذا قدري ضاق بي

مابين قاع النار والنعيم

أغراني الحنين للطواف

وجدتني في ربقة الأعراف

يا أيها السابح في الغيوم

حسبك أن تنجو من الجحيم

* * *

حسبك أن ترتاد خضر السفوح

وأنت بين الغيم والضفاف

طير مغنٍّ مطلق السراح

مغامر أقوى من الجراح

لا الموج يعلوه ولا الرياح

* * *

يا أيها الغادي لِمَ الرواح

يوماً سيأتي قاهر الشتات
في جنة الأحباب والذكريات
فتشتفي من وجدك الكظيم
ويهتدى بنورك الملاح

القاهرة - ١٩٩٧م

# نور الأجداد

شعر : محمد وحيد عمر

كانوا هنا ،
نوّارةً للأُفْقِ ،
شمْساً للنّخيلْ ...
كانوا هنا ...
قاماتُهم كالبرقِ
عاليةٌ

وساميةٌ

تنوّرُ في المدى

الوطنَ الجميلْ ...

نوّرْتُ في الصّحْراء أشْرعتي

وأفْراسي

وقلت : تحيةً

فتجمَّعتْ روحي

على ضوءِ الصّهيلْ ! ...

***

ظَلّوا لهذا الرمْلِ أُغْنيةً

وماءْ ...

وتوهّجوا في الأرْضِ

ورْداً منْ إباءْ ...

هذي الديارُ رحيبةٌ

فْلتنفْذوا منْ واحة الكتبِ المضيئةِ

للسماءْ ...

ولْتفتْحوا في الروحِ

باباً للبهاءْ ...

ناديتُ أنّ جراحيَ اتَّسعتْ

وأن قيوديَ اشْتعلتْ

وإني لمْ أزلْ في الأفْقِ

أبْحثُ عن فضاءْ !! ...

وصرختُ : إنّني هاهُنا ،

الضَّدُ أغْنيتي

وأقْماري

وسيفي للمدى

يمْحو الهباءْ !! ...

***

نورٌ من الأجْدادِ

يسطعُ كالصّباحْ

فألم آلامي

وأُطلقُ خيلَ أحلامي

وأُزْهرُ في الجراحْ ...

في القلْبِ راياتٌ

وأسْسيافٌ

تردُّ إلى الهُدى ،

تيهَ الرّياحْ ! ...

وأرى هنا الأزهارَ

والأقْمارَ

تُشْرقُ في الصباحْ ...

وأرى بقلْبِ الليلِ

راياتِ الصباحْ ! ...

***

القلبُ يرمحُ كالحصانْ

والرّوحُ محضُ حمامةٍ ولْهى

تطيرُ إلى المدى

وتضيءُ أوْردةَ الزّمانْ ...

يا شعلةً في الروحِ

ظَلّي هاهنا : ضوءاً

وأمجاداً

وفيضاً منْ جنانْ !! ...